

# *Pedras d'água*

bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret

Julia Varley





# *Pedras d'água*

bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret

"Sinto a obrigação de fixar alguns traços do meu percurso, embora espere que minhas palavras não sejam pretensiosas, não pareçam dar segurança ou pretendam ser verdades definitivas. Queria satisfazer àqueles que me pediram para escrever, ainda que saiba que não sou capaz de derrubar a barreira entre realidade e texto. (...) Sei que não se pode ensinar; só aprender. Sei que a estrada é longa e que cada um deve interpretar e trair cada conselho com a prática pessoal. Comprometo-me a escrever, relembrando aquilo que repeti frequentemente nos seminários. Ficaré sempre uma lacuna, alguma coisa não dita. Aceito essa responsabilidade com a ilusão de que estas páginas possam ser úteis a uma atriz em busca de sua voz. Começo a escrever movida pela necessidade de dialogar com o passado, de forjar palavras de orientação e de ver também nomes de mulheres nos livros de história do teatro: uma história que dança com uma força vulnerável e subjetiva."

**Julia Varley**



Teatro  
caleidoscópico

 **Dulcina**  
EDITORA

ISBN 978-85-60783-05-2



9 788560 783052



Julia Varley, atriz do Odin Teatret há mais de trinta anos, nos permite a publicação de seu caderno de notas (de trabalho e de vida), para revelar o processo de criação de seus primeiros personagens, suas descobertas e desafios, estabelecendo conceitos, métodos de treinamento e propostas criativas para a construção viva de um ser fictício.



“É a qualidade orgânica das ações da atriz que decide a vida do espetáculo.”



[www.odinteatret.dk](http://www.odinteatret.dk)  
[www.themagdalenaproject.org](http://www.themagdalenaproject.org)







**Julia Varley** nasceu em 1954, em Londres. Finalizou seus estudos em Milão, onde trabalhou com o Teatro del Drago, Centro Sociale Santa Marta e Circolo La Comune e também como assistente de produção de filmes. Desde 1976, quando se integrou ao Odin Teatret, vive na Dinamarca. Além de atuar, participa ativamente no grupo como diretora, professora, organizadora/produtora e escritora. Como atriz do Odin Teatret, trabalhou nos espetáculos *Anabasis*, *O milhão*, *Cinzas de Brecht*, *O evangelho de Oxyrhincus*, *Talabot*, *Os quartos do palácio do imperador*, *O castelo de Holstebro*, *Kaosmos*, *No esqueleto da baleia*, *Ode ao progresso*, *As borboletas de Doña Música*, *Mythos*, *As grandes cidades abaixo da lua*, *O sonho de Andersen*, *Don Giovanni no inferno* e *Matando o tempo*, tendo sintetizado sua experiência em quatro demonstrações de trabalho: *O eco do silêncio*, *O irmão morto*, *Texto, ação, relações* e *O tapete voador*. Desde 1990, está envolvida na concepção e organização da ISTA (International School of Theatre Anthropology - Escola Internacional de Antropologia Teatral) e da Universidade de Teatro Eurasiano, ambas dirigidas por Eugenio Barba. Desde seu início, em 1986, participa do Magdalena Project, uma rede de mulheres do teatro contemporâneo. É também diretora artística do Transit International Festival, Holstebro, e editora da *The Open Page*, uma revista dedicada ao trabalho de mulheres no teatro.



*Pedras d'água*

bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret



Julia Varley

*Pedras d'água*

bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret

Tradução de  
Juliana Zancanaro  
Luciana Martuchelli

1ª edição

Teatro Caleidoscópio  
Brasília – 2010



Teatro  
caleidoscópio



**Dulcina**  
EDITORA

Copyright 2010 © by Julia Varley

## **Pedras d'água**

bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret

Coordenação editorial **André Amaro** e **Augusto Brandão**

Revisão **Edelweiss de Moraes Mafra**

Capa **André Amaro, Isabella Veloso** e **Luciana Bastos**

Foto da capa **Jan Rűsz**

Projeto gráfico **André Amaro**

---

### **Varley, Julia.**

Pedras d'água : bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret / Julia Varley ; tradução de Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. – Brasília : Teatro Caleidoscópio, 2010.  
272 p.

Título original: Pietre d'acqua

ISBN 978-85-60783-05-2

1. Teatro, teoria. 2. Teatro, história. I. Título.

CDU 792

---

Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa para o Brasil adquiridos pelo

© TEATRO CALEIDOSCÓPIO

CLSW 102 - bloco C - salas 1 a 3 – Sudoeste - Brasília - Brasil

+ 55.61. 3344 0444

contato@teatrocaleidoscopio.com.br

www.teatrocaleidoscopio.com.br

Às redatoras da revista *The Open Page*,

Geddy,  
Gilly,  
Jill,  
Luciana,  
Maggie,  
Maria e  
Rina.

## *Agradecimentos*

Muitas são as pessoas a quem devo exprimir reconhecimento por terem me indicado o caminho, ainda que não conscientes disso: companheiros e dirigentes políticos, atrizes e críticas teatrais, treinadoras de educação física e intelectual, músicos e parentes. Minha formação provém de um ambiente do qual fazem parte grupos de teatro, historiadores e artistas da ISTA – International School of Theatre Anthropology (Escola Internacional de Antropologia Teatral), organizadores e amigos. Minha gratidão especial vai a cada membro do Odin Teatret e às mulheres do Magdalena Project.

A Eugenio Barba, Cristina Galligani, Lorenzo Gleijeses, Liz Letizia e Ana Woolf um agradecimento à parte por seus comentários após a primeira leitura deste livro e a Luciana Bazzo, Luciana Martuchelli e Juliana Zancanaro pelo trabalho com a tradução para o português. E, também, a meus pais por sua paciência em me ver sempre ao computador durante as férias de verão.



# Sumário

## APRESENTAÇÃO

9

## PREFÁCIO

13

## PREMISSA

23

## INTRODUÇÃO

25

Uma história que dança

## 1. PRIMEIROS PASSOS

32

Tornar-se atriz

39

Odin Teatret

42

Mestras e mestres

## 2. A DRAMATURGIA DA ATRIZ

48

Léxico pessoal

52

O eco do silêncio

59

A presença cênica

61

Perseguindo oposições

65

Os torsos de Rodin

69

Precisão e decisão: o corpo inteiro

73

Precisão e decisão: a voz inteira

## 3. O TRAINING

77

As faces do *training*

80

O meu *training*

83

Por que o *training*

88

A redução

#### **4. IMPROVISACÃO E COMPOSIÇÃO**

|     |                                         |
|-----|-----------------------------------------|
| 93  | A criação dos materiais da atriz        |
| 100 | Estímulos, estratégias e procedimentos  |
| 105 | Repetir, recordar, fixar                |
| 108 | Antes, durante e depois da improvisação |
| 111 | A elaboração: por parte da atriz        |
| 115 | A elaboração: por parte do diretor      |

#### **5. PARTITURA E SUBPARTITURA**

|     |                              |
|-----|------------------------------|
| 121 | Um termo útil e errado       |
| 122 | A canção do papel            |
| 124 | O pensamento                 |
| 125 | A subpartitura da criação    |
| 127 | A ordem caótica              |
| 128 | A subpartitura na repetição  |
| 130 | A subpartitura do espetáculo |

#### **6. TEXTO E SUBTEXTO**

|     |                                  |
|-----|----------------------------------|
| 133 | Enfrentar um texto               |
| 135 | A análise do texto               |
| 136 | Ações físicas como subtexto      |
| 142 | Ações vocais como subtexto       |
| 144 | Melodias e músicas como subtexto |

#### **7. O PERSONAGEM**

|     |                              |
|-----|------------------------------|
| 148 | Identidade dos personagens   |
| 157 | Mr. Peanut                   |
| 172 | Doña Música                  |
| 176 | A dramaturgia segundo dédalo |
| 190 | O personagem marionete       |

#### **8. O DIRETOR**

|     |                           |
|-----|---------------------------|
| 195 | Encontrar um diretor      |
| 199 | Colaborar com um diretor  |
| 206 | O cirurgião e o alpinista |
| 218 | O camponês e o cozinheiro |

#### **9. O ESPETÁCULO**

|     |                     |
|-----|---------------------|
| 225 | Réplica e diferença |
|-----|---------------------|

#### **10. ROSTOS, PALAVRAS, PAISAGENS**

|     |  |
|-----|--|
| 231 |  |
|-----|--|

Luciana Martuchelli \*

A primeira referência que tenho de que humanidade é o melhor que o teatro pode oferecer à pessoa recebi dos meus pais, que também são atores. Em 1997, já tinha minha escola de teatro e também lecionava multimeios de comunicação e literatura dramática na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, quando as ideias e técnicas do grupo de teatro dinamarquês Odin Teatret passaram a orientar, de forma filosófica e poética, minhas pesquisas e espetáculos. Mas foi somente em 2007, por ocasião do I Encontro de Diretores em Brasília, que conheci pessoalmente o diretor Eugenio Barba e tive a oportunidade de assistir a uma *performance* da atriz Julia Varley.

A *performance* em questão era a demonstração de trabalho *O irmão morto*. No palco, Julia Varley revelava, com requinte, a miríade de caminhos que usa para dar vida a seus personagens. Fui totalmente tomada por aquela *encenação* livre, generosa e precisa, até que, em um dado momento, ela começou a buscar as várias faces desse *irmão morto*, evocando, a partir daí, incríveis e intangíveis metáforas, arquétipos e associações, encerrando uma sequência indescritível de golpes no centro do meu coração-intelecto.

---

\* Atriz, cineasta, professora, diretora da TAO Filmes e da Cia. YinsPiração Poéticas Contemporâneas. Organizadora do *workshop* "A arte secreta do ator" e da Mostra de Teatro Internacional de Mulheres – Solos férteis, um dos braços do Magdalena Project no Brasil.



Havia um tipo de saudade de uma dimensão do teatro que me levasse para além da minha estatura na emoção que mantive embargada durante os aplausos. De certa forma, sentia-me roubada no meu potencial na presença de tanto apuro, incomensurável para minha realidade. Não sabia por onde começar ou como ensinar aquilo a que havia acabado de assistir; muito pouco ou nada do que eu pensava que sabia me servia de alento naquele momento. Havia sido infectada por um germe. Na contramão de uma realidade que nos incentiva ao mínimo de esforço para o máximo de resultado, estava a mentalidade que não mede esforços para colher da experiência teatral o extrato do seu perfume.

Nove meses depois, reencontrei Julia Varley e Eugenio Barba no Brasil. Havíamos mantido contato por *e-mails*, desde o último encontro, e aproveitei para mostrar algumas experiências de dramaturgia dos meus atores inspiradas na tradição do Odin. Para responder às minhas perguntas, Julia me deu de presente seu livro *Pietre d'acqua* — Taccuino di un'attrice dell'Odin Teatret, que, além do original em italiano, estava prestes a ser editado na língua inglesa e já podia ser encontrado em francês e espanhol, e me perguntou se eu teria interesse em sua tradução para o português. Eugenio, por sua vez, ofereceu-me a possibilidade de organizar uma imersão sem precedentes: "A arte secreta do ator", onde atores com experiência comprovada poderiam treinar diretamente com ele e Julia e aprender a "pensar através de ações". Não havia para mim opção além de abraçar a ideia e o mundo "extra-ordinário" que se abria à minha frente. Eu mal havia passado dos primeiros capítulos do livro de Julia e uma inquietude semelhante à da noite em que a vi atuando pela primeira vez me invadiu novamente, mas agora eu estava acompanhada das palavras que tanto busquei para descrever o que havia visto de excepcional e tocante em sua *performance*.

Com seu livro, eu começava, de fato, a entender que tudo que me fascinou naquela noite, no seu desempenho, a humanidade que tanto defendi, era inapreensível de forma intelectual; que a possibilidade de utilizar toda a minha presença, não só física como mental, e contar várias histórias ao mesmo tempo é uma capacidade que pertence ao corpo. Julia ensina que, para oferecer no palco nossa vulnerabilidade e manter o conhecimento e a sabedoria da atriz, precisamos defender o seu espaço. Para ela é um lugar imune aos compromissos da vida diária, um tempo não só de treinamento e turnês mas também de passar suas roupas, ler, cuidar do seu jardim, esvaziar sua cabeça e ter tranquilidade.

Tudo que lia a cada página deslocava a minha percepção e, ao mesmo tempo, dava-me a sensação de pertencimento. De forma incomum, suas anotações movem para além do prazer da lógica, arrancam-nos da cadeira e levam-nos, repletos de rebeldia, para a sala de ensaio, despertando o mais puro desejo de criar. Tinha em minhas mãos um livro único, um pergaminho dourado, uma chave capaz de restaurar a identidade, o orgulho artesanal do nosso ofício e preservar as substâncias e os segredos da nossa arte, sem ditar verdades fechadas em si mesmas ou dogmáticas, mas vivas e provocativas como as *performances* da sua autora.

Muitas frentes de trabalho surgiram a partir daquele momento. Para realizar comigo a tradução de *Pedras d'água*, convidei a atriz, bailarina e publicitária Juliana Zancanaro, coração do meu grupo desde 2000, e, para coproduzir a imersão em Brasília, o ator, pesquisador e diretor do Teatro Caleidoscópio, André Amaro, a quem devemos profunda gratidão pelo empenho para editar e publicar, em parceria com a Editora Dulcina, este livro.

Em 2009, a convite de Julia, fui novamente à Dinamarca, agora para filmar um documentário sobre a “Voz da mulher no teatro”, durante a sexta edição do Transit Festival (Festival internacional de mulheres no teatro conectado ao Magdalena Project). Foi comovente presenciar tamanha pluralidade, vigor, *know-how* e doação em obras pessoais e interpessoais, que iam além de investigar e denunciar o esmagamento e domesticação da natureza instintiva da mulher. Tentavam resgatar sua natureza criativa e descobrir uma nova linguagem, com a qual mulheres de teatro podem começar a escrever sua própria história e receber suporte para sistematizar seus pensamentos, análises, teorias e técnicas como um meio de construir e preservar sua própria memória e perspectiva crítica na história do teatro.

Seu livro traz esse escopo, a marca de uma escrita feminina rara e ousada, legendando, na primeira pessoa do singular, um dos capítulos mais importantes do teatro contemporâneo, o Odin Teatret. Mesmo antes de concluída sua tradução, diretores, atores e acadêmicos, homens e mulheres de teatro de várias partes do Brasil constantemente nos requisitaram rascunhos dele. Algo urgente no livro impactou esses profissionais, levando alguns a traduzir informalmente, em sala, capítulos inteiros para seus alunos e grupos. Talvez o mesmo sentimento que tenho quando me pergunto o que poderia ter sido diferente em minha carreira, se tivesse acessado, há mais tempo, imagens como

as que Julia descreve aqui sobre o fazer teatral e a singularidade de ser mulher, diretora e atriz. Sem dúvida, teria sido bem menos solitária!

*Pedras d'água* é um dos legados dessa atriz, diretora, autora e pensadora comprometida com um teatro que urge de tolerância e vínculo com um sentido mais profundo e ético. Julia é uma cidadã do mundo. É comum ouvi-la dizer que se sente mais em casa em Cuba, em Bali e no Brasil do que em seu país de origem. Fala-nos de uma família teatral, que reencontra em cada lugar em que se apresenta. O teatro é sua língua *mater*, sua dança de impulsos vitais e, através dele, percebe a si mesma, manifesta-se e comunica-se além de fronteiras geográficas, linguísticas, ideológicas ou culturais. Julia “pensa com os pés”! Suas palavras são alçapões, com níveis e níveis de significação, uma espécie de escavação “poético-mítico-arqueológica” em busca de diferentes vozes. É de uma impressionante sensibilidade criativa e riqueza cognitiva aquilo com que Julia Varley nos presenteia em seu bloco de notas. É com esse espírito que convido o leitor para um mergulho em seu estilo narrativo, que nos impulsiona enquanto nos revela os bastidores das técnicas e do aprendizado de uma atriz não só de grande relevância na cena teatral mundial mas também que tem a excelência, a transgressão e a entrega ao teatro como princípio e fim em si mesmas.

Desde aquele primeiro encontro, pude assistir a muitos espetáculos e demonstrações de Julia Varley e, em todas as vezes, a magia da primeira vez se repetiu. Naquela noite, lembro-me das pessoas saindo encantadas do teatro, procurando, como eu, palavras para descrever o que estavam sentindo, alteradas em sua consciência, redescobrando o mistério que fez dessa arte, através do tempo, ser o que é! O público foi indo embora para suas casas e eu fiquei. Para sempre!

Raquel Carrió \*

“Atriz ou ator?”, Julia Varley se pergunta nas primeiras reflexões deste livro. Claro que somos tentados a nos deixar seduzir pelo encanto com que a atriz, a mulher que, por mais de trinta anos, faz parte do Odin Teatret, reclama seu direito de falar do *gênero* — palavra duvidosa ou esquiva por sua utilização para coisas diferentes —, neste caso, a feminilidade, a condição da mulher de muitos rostos, que não apenas espera e tece (o tempo, a nostalgia, a fidelidade etc.), mas que atua sobre condicionamentos (restrições) e obstáculos.

É certo: a maioria das histórias do teatro, ou dos livros sobre teoria e prática teatral, não só foi escrita por homens como também narra a experiência de diretores e dramaturgos, enquanto raramente aparece uma breve referência que seja a mulheres da profissão. Não é injusto: é real. Porque o papel significativo da mulher no teatro, historicamente — ao menos até a segunda metade do século XX —, tem sido o de *atriz*, e a palavra tem, inclusive, um suave encanto: sugere (por tradição) um rosto, uma *atitude*, um sorriso, uma lenda ou um mito. Porém, de nenhuma maneira, leva-nos usualmente a reflexões sobre a técnica, a investigação ou os métodos de trabalho.

Temos de confiar nas imagens: pelo menos como ponto de partida.

Se alguém quiser *subverter* uma lenda, dissecar um mito ou se rebelar contra ele, tem de primeiro conhecê-lo. Olhar verso e reverso. *Entrar através do espelho*, sem temer a ruptura. E é certo também que a maior parte da literatura

---

\* Teórica, ensaísta, dramaturga do Teatro Buendía de Cuba e professora de dramaturgia do Instituto Superior de Artes de Havana.



produzida por mulheres ao longo dos séculos está rotulada pelo que hoje chamamos de texto biográfico, o estilo testemunhal e outras formas próprias dos diários, cartas, crônicas, livros de viagens, memórias etc.

Por que é assim? Por que há menos mulheres poetisas, romancistas ou dramaturgas? E também pintoras e de outros ofícios. A resposta é simples: porque se trata do *ofício*, não de um *hobby*. E, historicamente, nem sempre as mulheres que podiam pintar, escrever, representar e tocar piano *na sala da casa* tinham propriamente um *ofício*. Então, o surpreendente não é que a história *não fale delas*. O surpreendente é que a mulher tenha acumulado, nessa grande história silenciosa, submersa, de ocultamento e espera, tanta energia e memória, ou, para dizer claramente, acumulado tanta necessidade de conhecimento de si mesma [1].

Creio que é o que estabelece a verdadeira *diferença* na escrita feminina, além das determinações sociais: a história — quiçá qualquer história — contada por mulheres adquire forte condição *subjéctiva*, pessoal, quase íntima e, geralmente, metafórica, velada pela ambiguidade ou ambivalência dos signos. Mas isso é um *defeito*, uma insuficiência ou um valor que não sabemos apreciar inteiramente, ou que — ainda que mais arriscado — apreciamos apenas como contrapartida ou complemento do *cânone* masculino?

Ainda que caiba à história do feminismo o mérito indiscutível da luta pelos direitos e valores da mulher, o certo é que continuamos pensando que é a *marca* genérica que outorga singularidade e valor a suas ações. E não é bem assim. Em todo caso, o papel social favorece uma perspectiva *oblíqua* (já se sabe: sedução vs. poder; imaginação ou ambiguidade frente ao pensamento unilateral ou imposto). Há, porém, algo mais: a perspectiva de onde se vê nunca explica inteiramente a visão *em si*.

Desde cedo, é útil, e também delicioso, dizer que a visão da mulher (atriz, escritora, diretora e outras) é, *por natureza*, mágica, intuitiva, intimista e que descobre ou subverte — por meio dos sentidos — zonas imprevisíveis e inadvertidas do real. Mas ocorre que também isso se aproxima de um lugar comum. Pode ser certo, mas se tem utilizado tantas vezes a mitificação da *sensibilidade* (às vezes como sensualidade) feminina, que se cria um paradigma antinômico: ou a mulher é mais poderosa que o homem (sua escrita) ou o *complemento* — intuitivo, emocional — da visão unidirecional, inequívoca, do poder masculino o é. Quando a verdade é que, como afirma Mr. Peanut — que

alguma vez foi homem e outra vez, mulher —, a alma que está *dentro* não é nem homem nem mulher... [2].

É alma. E disso trata, essencialmente, *Pedras d'água*.

Porque, apesar das primeiras advertências da introdução e da expressa delimitação dos objetivos de estudo ("Queria que alguma coisa mudasse no modo de registrar, pesquisar, documentar e escrever a história do teatro; desejo dar mais espaço às mulheres, a seu modo de experimentar e pensar e incluir suas contribuições nas teorias e práticas do futuro.") [3], à medida que avançamos pelo livro, a leitura genérica torna-se cada vez mais uma intensa e minuciosa indagação sobre as formas de conhecimento *através* do ofício teatral. O que vai tomando primeiro plano é o sentido de introspecção, rebeldia e encantamento na busca de uma *razão poética* como contrapartida — agora, sim — da rígida causalidade ou da razão imposta.

Então, não se trata somente de um problema de *escrita feminina*, ou da *raridade* de que uma mulher atriz, diretora e mestra escreva um livro sobre sua experiência de aprendizagem e trabalho — note-se o subtítulo: *bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret* —, mas, sim, que *Pedras d'água* nos coloca, além de seus objetivos iniciais, diante de um tema essencial do conhecimento e da transmissão pedagógica (teoria e prática) nos estudos teatrais contemporâneos. A pergunta seria: falamos de uma *metodologia*, de uma estética, de um conjunto de *técnicas* organizadas e sistematizadas (a partir de uma experiência prática), ou, mais ainda, de um *tipo particular* de aproximação de cada objeto de estudo?

Confesso que o que me atrai no livro é o *fluir* das ações no tempo e as reflexões que gera, ou seja, seu modo particular de assimilar e integrar cada um dos encontros, obstáculos, movimentações, erros e *miragens* que desenharam uma trajetória. Trata-se de uma aprendizagem *ativa*, em movimento, em contínua transformação, que permite à atriz afirmações sucessivas de sua bagagem. Como um rio que segue vadeando as pedras — as descobertas —, segue o olhar registrando, *in-corporando*, não somente o igual ou permanente mas também o diferente, o anárquico, o disforme, o que foge ao tempo, o perdido, o não dito, o inefável, o de *aqui* e o de *lá*, o contrário ou o que altera (e, às vezes, refaz) a construção dos sistemas.

Porque há que se dizer de uma vez: é um livro *escrito* (e *vivido*) em rebeldia. Desde os primeiros tempos no Teatro del Drago, de Milão, passando pelos anos difíceis de aprendizagem no Odin Teatret, até o momento em que o olhar se

*fragmenta*, no precioso *mosaico* do capítulo final, capaz de *conectar* todos os rios e as pontes e, quiçá — para dizer com as belas palavras de Arguedas em *Los ríos profundos* —, *quiçá todas las sangres* [4].

Para chegar até aí, porém, teve de percorrer um longo caminho. E esse longo caminho não é somente o da emoção e dos *sentidos*, da intuição e da magia. É, sobretudo, o árduo caminho da *técnica*, a disciplina de uma aprendizagem que para a jovem atriz cheia de inquietudes políticas, paixões e impulsos vitais que chega ao Odin Teatret em 1976 devia ser — como narra e testemunha — uma experiência complexa ao extremo.

Não vou me deter em suas razões; estão muito bem contadas. Mas no fato de que essa *assimilação* labiríntica, festiva ou dolorosa, cheia de confissões pessoais, de momentos de *crises e rupturas*, de dúvidas e de decisões radicais, *vai criando* — paradoxo muito curioso — um *modelo de comportamento*: uma forma de *atuar e conhecer* (em suas palavras: *investigar, pensar, registrar e transmitir*) enraizada, ao mesmo tempo, no que se recebe: o saber acumulado, a *cultura de grupo*, a transmissão dos mestres, as *normativas* do ofício e também, e essencialmente, *no que se tem dentro*, isto é, o *bios* ou a *herança pessoal*, que pertence, de maneira *intransferível*, à própria e única experiência da atriz [5].

Creio que é o *centro* — além do aspecto narrativo — da importantíssima contribuição deste livro, que não está somente no *testemunho* ou na *memória* — por si muito valiosos —, mas nesse *diálogo* secreto, sempre em rebeldia e sempre a partir da ação/introspecção, entre o *estabelecido* e o *outro*, a disciplina de trabalho e a busca pelo *invisível*, o *desconhecido que se esconde* e *está dentro*, mas que somente por meio do domínio da técnica pode se revelar e chegar a tocar os *sentidos do espectador* [6].

Entre outras coisas, é o que permite à autora falar com total naturalidade — e credibilidade — em pensar com o corpo, das *células que respiram*, do coração das *ações* ou da *força da vulnerabilidade*. Essa terminologia pertence à área da ciência que estuda o teatro ou apenas a um nível propriamente empírico de sua execução? Obviamente, anos de investigações no Odin Teatret, na ISTA (Escola Internacional de Antropología Teatral) e no Magdalena Project respaldam o exercício de uma liberdade de pensamento e ação que nos comove. Comove pelo *explosivo*, pelo irreverente, pela possibilidade de transgredir os limites até uma *alternatividade* que opera como dissidência e *superação*. Não é exatamente esse o verdadeiro ofício do teatro?

Às vezes, confundimos as *técnicas do ofício* com o ofício em si. O que não somente gosto como também me é *extremamente útil* em *Pedras d'água* é esta sutil distinção: surpreende-me que a *prática da introspecção* me revele, na escrita, as *trilhas ocultas*, as *chaves secretas* de um processo criativo, mas que, também, me provoque profissionalmente, de maneira que ninguém precisará renunciar à *sua primeira pessoa*. É o que justamente nos coloca — como leitores — diante de um desafio e de um entendimento. Desafio, porque corremos o risco de subestimar o *paradigmático* dessa experiência ou de nos subordinarmos pacificamente a ela. Entendimento, porque, se adentramos nos segredos da técnica — capítulos 2 a 9, especialmente no que concerne aos conceitos de *treinamento*, *improvisação*, *composição*, *partitura* e *subpartitura*, *texto* e *subtexto*, até chegar a “O personagem” (capítulo 7) ou às complexas relações *atriz/personagem*, *atriz/diretor* (capítulo 8) —, *experimentamos* as *sacudidas* que *cada* esforço, queda ou descoberta representam. Não é uma aprendizagem ou um exercício unidirecional. Não vai sempre de menos a mais; não garante êxito. E não o garante, porque não resulta de uma *aplicação*. Em outras palavras: não adapta ou aplica o conhecido; melhor, interroga-o, põe-no à prova — com todo o corpo e todos os recursos da invenção —, até que surja, nitidamente, a *exceção*, a cor, o tom, o olhar, o gesto, a imagem ou a ação em que a *organicidade* não é uma meta, é uma *maravilha*. É esse pequeno, às vezes mínimo, *resplendor* que se persegue durante meses e anos e todo o artesanato do ofício vibra nesse instante, porém, por sua vez, desaparece na visão [7].

Significa que, no livro, a técnica não é apenas o *veículo* de um *conhecimento por imagem*. É também o alimento: o que fertiliza a terra dura e áspera *do nada e do vazio*. Porque o que se enfatiza em *Pedras d'água* não é o método em si, a técnica ou o conjunto de experiências já *formalizados* por sua eficácia; o que se enfatiza é o *salto*, a *qualidade*, a *mudança* que se consegue levando ao limite uma série regulada pela repetição — o exercício repetido: em nível de treinamento ou na *elaboração* —, com disciplina e rigor, mas também pela mais absoluta disponibilidade à surpresa.

Talvez isso explique por que é, ao mesmo tempo, um livro complexo e divertido. Está claro que trata da *vulnerabilidade*, ou seja, *aprende-se pelo erro*, desfruta-se a aventura do conhecimento e o risco do limite, porém, surpreende pela sinceridade. Penso, por exemplo, em suas dificuldades no trabalho com a voz: “Fico assombrada e maravilhada”, diz: “meu ponto fraco parece ser o mais



admirado... Prefiro falar do eco da minha voz, para reconhecê-la, quando retorna modificada ou ampliada, focando a atenção fora de mim...". E logo conclui: "A voz é uma carta que, uma vez escrita, não pertence mais a você, e, sim, à pessoa à qual é endereçada; ou quando confessa docemente: a gravidade me puxa para o chão e um anjo me suspende pelos cabelos..." [8].

Em todos os casos — leiam com atenção as epígrafes dedicadas à *redução*, à *elaboração* ou à *subpartitura* e à *interpretação do texto* —, aprende-se sempre sobre a *dificuldade* trabalhando com ela, e é essa *resistência*, essa tensão entre a *queda* e o *voo*, o que gera a área de um processo criativo. Porém, o importante é que esse *processo* não termina quando se estreia o espetáculo.

E vêm então as páginas febris, às vezes alucinadas, ou melhor, alucinantes, de *Pedras d'água*, em que a atriz *adentra* não a descrição das técnicas de treinamento, dramaturgia, composição, elaboração etc., mas as relações *atriz/personagem*, *atriz/diretor* e a minuciosa descrição do olhar que atua no *interior* do espetáculo (capítulos 8 e 9). Quem fala lá de *dentro*? Julia, a atriz, Doña Música, Dédalo, Sherazade... *quem?* [9].

Obviamente estamos falando de técnicas *apropriadas*, personalizadas e, nessa medida, *humanizadas ao extremo*. Porém, de repente, o *manancial* de palavras e evocações que flui dentro do livro começa a desenhar estranhos rostos, e *eles*, por sua vez — Mr. Peanut, Doña Música, Dédalo, Sherazade e tantos outros —, começam a contar (a cantar e dançar) outras histórias. Trata-se da *identidade do personagem*, e o fluir da experiência alcança, nestas páginas, um nível de máxima *concentração* para o leitor. Porque conseguimos entrar, pelo olhar da atriz, no completíssimo tecido de *O castelo de Holstebro*, *O evangelho de Oxyrhincus*, *Talabot*, *Kaosmos*, *As borboletas de Doña Música*, *Mythos* ou *O sonho de Andersen*, no desenho de seus rios, conexões e afluentes, e é onde entendemos plenamente a utilidade dessa *visão secreta*, submergida, desse *partir de dentro*, mas também, e não menos, a utilidade de uma linguagem metafórica, simbólica (uma razão *poética*), que *nomeia* o que, de outra forma (a partir da lógica causal), não poderia ser nomeado.

Então percebemos as figuras no espaço — da ficção ou da memória — como algo que tem carne e sangue (o coração da ação, as *células que respiram*), porque lhes foi devolvida sua íntima natureza, não só como personagens — máscaras, figuras — mas também na relação com o frágil e vulnerável ser (*atriz/ator*) que lhes dá vida. Sob esse ponto de vista, a *anatomia do ator*, sua *arte secreta*, não é

somente um título ou um tema, não só um *modelo de aprendizagem*, é um ser em vida, a quem a técnica revela (para compartilhá-la) sua *própria* condição.

A esse *ofício de compartilhar essa experiência* Julia Varley dedica o capítulo final de *Pedras d'água*. É o *lugar* — como um *aleph* — de onde confluem *rostos, palavras e paisagens*: a memória expandida no tempo e no espaço, fruto da prática de um grupo que tem defendido, durante anos, além da necessidade da técnica e dos estudos comparados de tradições diferentes na área da Antropologia Teatral, o valor da *troca*, do intercâmbio, o *dar e o receber dos outros*, próximos e distantes, *além do mar* [10].

Vi, pela primeira vez, *O castelo de Holstebro* no verão de 1990, na VI Sessão da ISTA, nas proximidades de Bolonha, quando ainda era um *trabalho em processo*. Depois o vi, muitas vezes, falado em italiano, em inglês e em espanhol, até a última vez, no Transit Festival, em janeiro de 2007, em Holstebro, dedicado aos 20 anos do Magdalena Project. O espetáculo mudou? Suponho que sim. Mas não sei. Não pergunto a Julia sobre isso. Mudou *por dentro*. Cresceu lentamente e a jovem atriz da primeira vez tornou-se mestra e diretora, e Mr. Peanut, *algo mais que vida* [11]. A relação entre eles (atriz e personagem) está carregada de história, de segredos compartilhados, de vida vivida. A voz é mais funda, ou mais frágil. Vem de longe e conta uma história dolorosa e festiva. O *espetáculo* está cheio de experiência e sabedoria. Seu *mistério* não foi revelado: foi *compartilhado* em muitos lugares e linguagens. Essa é sua *arte secreta*: como *viver e sobreviver na profissão*, para além do tempo, das dificuldades e do êxito. Nesse caso, é o segredo da *atriz*: uma intensa *geografia da memória*, que, como Dédalo, constrói um labirinto. E, como Sherazade, sabe contar histórias [12].

As palavras constroem pontes, lugares de *encontro e transmissão*. Os leitores estão convidados para uma festa: uma *estranha festa*, na qual a atriz das primeiras páginas do livro, que chega de jeans e mochila às portas do Odin Teatret, converte-se — frente aos olhos dos espectadores — na mestra, diretora de muitas *outras* (e *outros*) jovens de toda parte. *As palavras não caem*, como *ícaro*, *no vazio*. A escrita sustenta-as. Voam para todo canto. Estou certa de que a contribuição de *Pedras d'água* à educação, à teoria e à prática do teatro será fértil. Sherazade pode mover os fios com paciência: sua história está cheia de sentido. Seu *tapete voador* chega a todas as partes. *O coração da ação está protegido*. E sua linguagem nos atrai e maravilha.

## NOTAS

[1] Penso em duas mulheres em dois momentos muito distintos da história da América Latina: as mexicanas sóror Juana Inés de la Cruz, poeta e autora de *peças para representar* (cânticos, comédias e autos sacramentais, século XVII) e a pintora Frida Kahlo, na primeira metade do século XX. Penso também na espanhola María Zambrano, poeta, ensaísta e autora da obra dramática *La tumba de Antígona*, Mondadori, Espanha, 1989.

[2] Mr. Peanut: personagem de *O castelo de Holstebro*, que acompanhou a atriz durante muitos anos. Programa de *O castelo de Holstebro*. Odin Teatret, Nordisk Teaterlaboratorium, e Gabriella Sacco: *Viaggi in auto con Julia*. Programa de *Il gusto delle arance*, Teatro Lila, p. 5.

[3] Julia Varley. *Pedras d'água*, p. 27.

[4] Refiro-me ao romance do escritor peruano José María Arguedas: *Los ríos profundos*, com várias edições.

[5] *Bios* no sentido etimológico do termo: do grego vida, força vital. Eugenio Barba e Nicola Savarese: *A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral*.

[6] Julia Varley. *Pedras d'água*, p. 177.

[7] Penso também em suas excelentes demonstrações de trabalho — verdadeiras aulas magistrais: *O eco do silêncio*, *O irmão morto* e *O tapete voador* (2005) — como referências indispensáveis a essas reflexões.

[8] Julia Varley. *Pedras d'água*, p. 58.

[9] Gostaria de continuar enumerando personagens e cegar a Saxo Gramaticus (o narrador da história no espetáculo *Ur-Hamlet*, estreado pelo Odin Teatret no verão de 2006), porque justamente na observação do trabalho de Julia Varley com o personagem Saxo tive a *sensação* desse *falar de dentro* (do espetáculo, do tempo) como um modo de ressemantização dos signos em função de uma contextualização — às vezes irônica, distanciada ou comovida e perplexa — do relato. Em outras palavras, uma maneira de *aproximar* e *distanciar*, burlar e *provocar* o espectador (sua atualidade ou sua crença) a partir das próprias modulações da voz. R.C. *Seis personajes en busca de Ur-Hamlet. Revista Revolución y Cultura*, Havana, n.1, janeiro-fevereiro 2007.

[10] Eugenio Barba. *Teatro. Soledad, ofício y revuelta*. Catálogos Editora, Argentina, 1997.

[11] Não posso evitar citar de novo o programa de *O castelo de Holstebro*. Recordo as palavras de Eugenio Barba: *Algo rico e estranho*. De certa forma, é também meu *itinerário* de espectadora e de leitora através das obras e dos personagens do Odin Teatret.

[12] Faço alusão aqui ao personagem de Julia em *O sonho de Andersen*. A irmã de Sherazade conta sua história. Programa de *O sonho de Andersen*. Odin Teatret, Nordisk Teaterlaboratorium, 2004, e da demonstração de trabalho *O tapete voador* (2005).

*Pedras d'água*  
bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret



Atriz ou ator? Desde o título, tive de escolher. Querendo subverter a prática de incluir o feminino no masculino universal e com a intenção declarada de me definir como mulher, decidi pela palavra “atriz”, inclusive quando falo da profissão em sentido amplo. Quero contribuir para que se criem novas regras e hábitos lexicais, mas como fazer isso ainda não é claro para mim. Pedi um conselho a Clara Bianchi, uma amiga, professora primária, que faz parte de uma categoria composta por 98% de mulheres, mas ainda referida no masculino. Ela preferiu que eu usasse o termo “atriz”, revalidando a palavra e nela incluindo também os homens que praticam a profissão. Os leitores homens talvez se sintam excluídos, como tantas vezes me senti quando se falou de homens de teatro e de livros, de autores e de diretores. Com essa escolha, desejo simplesmente contribuir para que o papel das mulheres na história da profissão teatral seja reconhecido de modo mais explícito.

Recordações, sensações, conhecimento técnico, aspirações, fantasmas e necessidades se misturam em mim, em meu corpo: permitem-me gerar ações cênicas e ninguém precisa saber se aquilo que me inspira é uma verdade, um desejo ou uma invenção. São as minhas ações — os espetáculos — que me permitem encontrar os outros. As mais importantes experiências em trinta anos no Odin Teatret permanecem veladas, enquanto a história é feita de exercícios, espetáculos, viagens, livros e encontros. O processo é contínuo e fluido: também as mudanças profundas não aparecem como claras e sólidas reviravoltas, mas como correntes e cascatas de um rio que serpenteia. As pedras que marcam meu caminho são pedras d'água, que misturam um processo terminado com outro que já se iniciou.

## Uma história que dança

Em 1992, na Cidade do México, ao final da minha demonstração sobre o trabalho de atriz *O irmão morto*, um espectador fez uma pergunta recorrente: "Em que você pensa quando improvisa? O que acontece com suas imagens originais quando o material fixado da improvisação sofre elaborações e transformações para ser inserido em um espetáculo? Como trabalha a sua 'subpartitura' sobre seus pontos de apoio internos?"

Procurei responder: Quando improviso, não penso por meio de imagens ou fotogramas, como em um filme. Os sentidos, a memória do corpo, a mente e meu sistema nervoso pensam, agem e reagem como um todo. Sem me referir conscientemente aos pontos de partida, a informação de origem é memorizada pelas minhas ações e delas ainda faz parte mesmo que se transforme e adquira outros significados para o espectador. Não é uma lógica linear. Coexistem na ação motivações contraditórias, que aparecem e desaparecem. Tudo acontece ao mesmo tempo.

Percebi que não conseguia explicar o modo de pensar de uma atriz, técnica que incorporei ao longo de anos de prática. Estava apenas fazendo um resumo confuso de um saber que é difícil de exprimir em palavras. Então concluí: Não posso explicar, por isso sou atriz! Minhas ações são, interação com os espectadores e, se são vivas, não sinto necessidade, nem se me pedem, de comentá-las posteriormente. O agir em cena me permite contar, simultaneamente, situações e acontecimentos diferentes, forjar as condições de uma experiência. Queria enfatizar que a escolha de ser atriz pressupõe propensão à ação, em lugar de propensão à palavra. Mais uma vez, insisti na dificuldade de analisar meu modo de "pensar com o corpo" como atriz.

Meu ofício me dá a oportunidade de ser percebida no presente. Se, porém, quero unir meu percurso com o passado e deixar traços para o futuro, transmitir

aquilo que considero útil, devo encontrar um jeito de explicar isso com palavras. A prática da profissão encontra o próprio canal de transmissão, mas a história do teatro é também uma coleção de testemunhos que convertem a experiência prática em conceitos que transcendem o presente e as motivações pessoais.

Poucas mulheres têm papel relevante na história do teatro geralmente estudada em academias ou universidades. Foram atrizes e artistas importantes, mas não elaboraram teorias, e suas experiências chegam até nós, em grande parte, através de biografias, cartas ou informações de noticiários. No século dos grandes reformadores do teatro e da direção, as mulheres ficaram à margem. Fazem parte de uma multidão de pessoas cujas realizações permanecem encobertas e sem reconhecimento.

Em 2004, dediquei o quarto Festival Transit, que teve como tema Teatro – Mulheres – Raízes, a Maria Alekseevna Valentej, a neta de Vsevolod Meyerhold. Maria consagrou sua vida a resgatar a memória e a herança de seu avô, enfrentando, inclusive, o governo soviético. Perguntei-me por que dedicava um festival de teatro de mulheres a quem dedicou sua vida a resgatar a obra de um homem. O impulso veio quando soube de sua morte, depois de tê-la conhecido em Moscou. Todos sabem quem é Meyerhold, mas quem se lembrará de Maria ou Masha, como a chamavam?

Ser atriz me ensinou a ter confiança na força da vulnerabilidade e a valorizar minha diferença como mulher, evitando pretensões igualitárias ou dominantes. Na história do teatro, prefiro me espelhar em uma presença visível particular, que talvez ainda tenha de ser inventada. Quero realizar um sonho paradoxal: uma história na qual pessoas anônimas têm rosto e voz. Em vez de me preocupar somente em impor um reconhecimento histórico e teórico igualitário das mulheres ativas no teatro, quero jogar para o alto os critérios habituais e acentuar a importância de assistir, criar, organizar, traduzir, inspirar, sentir, assumir uma família ou uma companhia, estar em cena e me deixar guiar pela intuição. Vem-me à mente a palavra “relação”, tão importante no teatro, quando constato que, frequentemente, as mulheres ativas no teatro encontram mais satisfação em participar de um projeto comum do que em ver o próprio nome estampado em um livro. Eu gostaria de descobrir autoridade teórica em seus escritos, biografias e autobiografias e reconhecer suas vozes em primeira pessoa, sem que devam renunciar à generosidade.

Queria que alguma coisa mudasse no modo de registrar, pesquisar,

documentar e escrever a história do teatro; desejo dar mais espaço às mulheres, a seu modo de experimentar e pensar e incluir suas contribuições nas teorias e práticas do futuro. Gostaria que as atrizes — inclusive eu — mudassem sua consciência em relação ao próprio ofício. Isso nos estimularia a ir além do que conhecemos, a superar o receio e a insegurança, que nos mantêm longe das abstrações teóricas e da exposição de nossa vivência. Para garantir presença visível, as mulheres de teatro devem assumir a responsabilidade de escrever a própria história com palavras, formas e perspectivas que, penso, ainda devem ser descobertas ou reformuladas.

Posso contribuir para criar um modo diferente de escrever a história do teatro? E qual pode ser esse modo? Posso ajudar a delinear uma *teoria arco-íris* e reencontrar palavras que permitam intuir os processos implícitos, não evidentes, da prática teatral? De que modo posso, como mulher, incluir a diversidade de meus critérios pessoais na percepção de circunstâncias e eventos passados e presentes? Se as ações devem ser traduzidas em linguagem de conceitos, como transmitir minha experiência e a de outras atrizes, de forma que sejam pontos de referência e instrumentos práticos e teóricos úteis? Como pode ser comunicada, com palavras, a realidade das ações, a essência das motivações que as geraram e o efeito provocado em cada espectador? Como posso contribuir para que seja dado um lugar justo, na história do teatro, não só às “ideias” e aos homens que as forjaram, escreveram, realizaram mas também às “ações”, às mulheres e aos homens que as executaram, perceberam e interpretaram?

Essas perguntas são resultado de uma inquietude. Desde que trabalho com o Odin Teatret e escuto as palestras de seu diretor, Eugênio Barba, ouço falar de Meyerhold, Stanislavski, Brecht, Artaud, Appia, Craig, Copeau, Grotowski e, toda vez, pergunto-me por que não há nomes de mulheres entre esses mestres. Raramente ouço mencionarem Duncan, Duse, Littlewood, Mnouchkine... Em 1989, fiz a mesma pergunta a algumas historiadoras do teatro, para publicar suas respostas na *Newsletter* do Magdalena Project, uma rede de mulheres do teatro contemporâneo.

Uma das historiadoras comentou que, para ela, era difícil generalizar aquilo que reconhecia ser concreto no campo pessoal. Descrever uma atriz trabalhando representava, em sua opinião, um processo criativo com resultados ainda ignorados. Para encontrar outras respostas, pedi ajuda à física moderna e à mecânica quântica, que me fascinavam naquele tempo.



O que a matéria é realmente não pode ser comunicado com palavras. A matemática e o português são linguagens, instrumentos úteis para transmitir informações, mas, se os utilizamos para comunicar experiências, não funcionam. Tudo que uma linguagem pode fazer é falar da experiência. As palavras são representações apenas, descrições simbólicas. Os símbolos e as experiências não seguem as mesmas regras. Nosso processo de pensamento simbólico nos impõe categorias excludentes. A diferença entre experiência e símbolo é a diferença entre *mythos* e *lógos*. O *lógos* imita a experiência, mas não pode substituí-la. O *mythos*, que alude a uma experiência, não tenta substituí-la. (Citação livre dos livros *O Tao da física*, de Fritjof Capra, e *The Dancing Wu Li Masters*, de Gary Zukav.)

Mas o que acontece quando falo de teatro, que é, ao mesmo tempo, experiência e representação? Como atriz, sento, falo, corro, transpiro e, simultaneamente, represento alguém que senta, fala, corre e transpira. Como atriz, sou eu mesma e os personagens que interpreto. Existo no concreto da representação e também deveria ser capaz de estar viva na mente e nos sentidos do espectador. Como posso falar dessa dupla realidade?

Os físicos me dizem: não se comunica a experiência, mas, contando-se como se produzem e se medem os quanta, os pacotes de energia da matéria orgânica, é possível a outros repetir a experiência. Deveria então falar de como crio, elaboro e repito as ações?

Acho importante a subjetividade do meu ponto de vista quando falo de teatro. Não procuro justificativas objetivas. Talvez porque o teatro siga simultaneamente dois sistemas de regras, a da experiência e a da representação, ele me ajuda a perceber as possibilidades de mudanças profundas. Reconheço no teatro um campo privilegiado de união para as mulheres que refletem sobre sua relação com a história. Parece-me que nossa responsabilidade como atrizes é maior: estamos em contato diário com o pensamento do corpo e com os segredos da ação. Temos o dever de compartilhar nossa experiência também por meio de palavras.

Como mulheres, geralmente escolhemos dar prioridade à intensidade emotiva de nossa vida, às relações afetivas e às ocupações atuais. Não estamos muito preocupadas em deixar uma herança histórica, enquanto focamos a educação dos filhos ou o comprometimento com pessoas próximas. Como atriz, o senso de inteireza, de verdade subjetiva e a percepção intuitiva da realidade

me permitem agir sem me prender a passagens lógicas e lineares, necessárias ao processo do pensamento analítico. A necessidade de integridade se torna impedimento para eu falar, porque a descrição parece verdadeira e falsa ao mesmo tempo.

Que alternativa tenho, se não me adapto à maneira habitual de transformar um evento em símbolo, com uma apresentação inevitavelmente mutilada da realidade, traçando um mapa que desenha e recorda algo que não é o território? Sou capaz de usar as palavras para *dizer* de modo diferente? A mecânica quântica usa a expressão "probabilidade de conhecimento", porque é conveniente. Posso fazer o mesmo, se aceitar a distorção e os limites da narração para dizer aquilo que pode se tornar subjetivamente útil?

Enquanto trabalhava como diretora do espetáculo *Sementes de memória*, com a atriz argentina Ana Woolf, lembrava-me frequentemente das mães da Praça de Maio, de Buenos Aires. Elas me ensinavam a desafiar a ausência dos desaparecidos, recriando sua presença com lembranças detalhadas e cotidianas de como eram quando vivos: sorridentes e cheios de esperança no futuro. As mães advertiam que os discursos políticos não traziam de volta a vida daqueles jovens, mas que a descrição de seus atos os mantinha vivos na memória. Penso nisso quando preparo o discurso de abertura de um festival ou de uma palestra. Os títulos oficiais não me ajudam a falar, mas o exercício diário e aprender com os erros, sim. Minha bússola é escutar os outros e me concentrar naquilo que, na situação, estimula-me a eliminar antagonismos estéreis.

Às vezes, quando descrevo o processo de criação, reprovo-me por perder o fascínio, por me tornar técnica, como se renunciasse à paixão, à vida interior, àquilo que deveria permanecer misterioso e velado aos espectadores, aos historiadores e a mim também. A simplicidade, a lógica paradoxal e a aparente frieza do processo de que me utilizo para criar provocam recusa no interlocutor. Expor meu processo profissional é também considerado perigoso pedagogicamente, porque enganaria ao fazer crer que bastam alguns simples conceitos para se melhorar no ofício.

Talvez fosse preferível que as atrizes — como as mulheres na vida diária — permanecessem envoltas na aura do segredo e do enigma, para que o ofício pudesse conservar um sentido oculto, deixando aos outros a tarefa de relatá-los e analisá-los. Não quero renunciar ao meu modo íntimo que nem mesmo eu sei decifrar, à minha inteligência intuitiva, ao meu jeito de ser atriz e mulher

e gostaria que as jovens que se aproximam do teatro pudessem travar diálogo com uma mulher quando olham o passado.

Vejo-me diante de um paradoxo. Se continuo a defender a integridade e a particularidade da experiência que não pode ser comunicada, nunca estarei apta a condensar um relato, uma teoria e um saber diferente. Se paro, entretanto, de defender essa experiência como tal, escreverei uma história que não é minha. Tenho necessidade de transmitir, mas também de descobrir como fazê-lo.

O trabalho coletivo na redação da *The Open Page*, a revista anual que reúne artigos de mulheres que trabalham no teatro, e os contatos com a rede do Magdalena Project me levam a enfrentar necessidades contraditórias: ser tácita e conceitual; invisível e presente. Quando leio uma edição da *The Open Page*, percebo que poucos artigos têm força historiográfica ou literária autônoma, mas que, pela relação dos textos individuais, cada autora participa da tentativa de tornar audível uma voz clara e singular. A presença é construída através de esforço coletivo compartilhado, que se amalgama na mente do leitor.

A maior parte do que sei está enraizada em minha experiência de atriz. Gostaria de apoiar meu compromisso na presença visível das mulheres na história do teatro, na experiência da minha presença cênica. Sinto que devo estabelecer uma relação entre meu modo de ser atriz e meu modo de escrever, organizar e dirigir.

Frequentemente alunos e participantes de seminários me perguntam se já escrevi sobre meu processo de trabalho. Queriam encontrar impressos em papel os exercícios e os conselhos que lhes dei, para deles recordar com exatidão. Sempre resisti a essa proposta, porque a palavra escrita se reveste de um véu de verdade objetiva, enquanto, na prática, é inevitável que me contradiga, conforme a situação e as pessoas. No trabalho concreto, aquilo que é válido em um dia não o é mais no dia seguinte. Tenho medo de que, na escrita, perca-se o calor e o relato absolutamente pessoal, fundamental na pedagogia. Faltaria aquela comunicação que passa de corpo a corpo, de sentido a sentido, de célula a célula e que está na base do meu saber de atriz. A pergunta, no entanto, é insistente e as demonstrações de trabalho, ainda que registradas em vídeo, não a respondem satisfatoriamente.

Sinto a obrigação de fixar alguns traços do meu percurso, embora espere que minhas palavras não sejam pretensiosas, não pareçam dar segurança ou

pretendam ser verdades definitivas. Queria satisfazer àqueles que me pediram para escrever, ainda que saiba que não sou capaz de derrubar a barreira entre realidade e texto.

Geralmente desejo um bom trabalho aos alunos quando termino um seminário. Sei que não se pode ensinar; só aprender. Sei que a estrada é longa e que cada um deve interpretar e trair cada conselho com a prática pessoal. Comprometo-me a escrever, lembrando aquilo que repeti frequentemente nos seminários. Ficaré sempre uma lacuna, alguma coisa não dita. Aceito essa responsabilidade com a ilusão de que estas páginas possam ser úteis a uma atriz em busca de sua voz. Começo a escrever movida pela necessidade de dialogar com o passado, de forjar palavras de orientação e de ver também nomes de mulheres nos livros de história do teatro: uma história que dança com uma força vulnerável e subjetiva.

***O castelo de Holstebro***

Julia Varley

Foto | Jan Rüz





# 1. Primeiros passos

---

## Tornar-se atriz

Atriz. Dei-me conta de que era atriz quando escrevi a profissão no passaporte, alguns anos depois de que fazia parte do Odin Teatret, o grupo de teatro dinamarquês fundado em 1964. Quando adolescente, nunca havia pensado em me tornar atriz, um trabalho que associava à falsidade. Era tímida, falar em público era um fardo e nunca me imaginara sobre um palco.

Um filme a que assisti quando tinha 10 anos é a primeira lembrança que associo ao teatro. Foi exibido em uma sala de teatro em Milão, Itália, onde normalmente se apresentavam comédias em inglês. Deixou-me uma sensação agradável. Contava a história de uns rapazes náufragos e suas aventuras em uma ilha. Um ano depois, minha avó me levou ao primeiro espetáculo de verdade. Em Londres, vi Nureyev dançar e assisti a uma matinê de *Sonho de uma noite de verão*. contei quantas vezes Nureyev cruzava as pernas, quando saía do solo em um salto que parecia eterno. Em *Sonho de uma noite de verão*, apresentado em um parque a céu aberto, diverti-me com os personagens que apareciam de trás das árvores. Conhecia Shakespeare de um livro infantil, no qual as tragédias eram transformadas em histórias de final feliz. Quando vi *Romeu e Julieta* de Zeffirelli, encharquei um lenço com lágrimas, porque não esperava tantos suicídios.

Ilhas de náufragos, atividade física, atores em meio ao verde: essas minhas primeiras imagens do teatro afloram hoje como realidade, constrangimento e necessidade em meu trabalho de atriz. As ilhas flutuantes do terceiro teatro, o *training* e os espectadores em lugares inusitados são reconhecidos como parte do variado mundo do teatro. Para me manter em contato com esses aspectos, a seu tempo, tive de substituir a sensação de falsidade provocada pela profissão — assim como me pareciam falsas a televisão e as fotonovelas —, dada a concretude que o ser atriz exigia de mim.

O primeiro lugar em que fiz teatro foi em uma garagem, em Milão. À noite, sem os carros, o Teatro del Drago usava o espaço para os ensaios três vezes por semana. O chão ficava sujo de óleo. Os figurinos eram jeans e camiseta azul. O grupo era formado por estudantes que haviam dado os primeiros passos com Massimo Schuster, um italiano que colaborou com o Bread and Puppet Theatre, nos Estados Unidos. Entediada com a lentidão e o pouco esforço requerido pela escola secundária, inscrevi-me em um curso noturno de alemão para usar meu tempo utilmente. Lá conheci um rapaz que me falou de um teatro *underground*. Fiquei curiosa com a palavra *underground*: naquele tempo, na Itália, usavam-se, preferencialmente, termos políticos. Era novembro de 1972. Eu tinha dezoito anos.

Assisti ao ensaio uma noite, retornei e logo fui posta em cena: uma enfermeira na cena da poesia de Bertolt Brecht *O soldado morto*. Usávamos máscara, o que me ajudava a esconder a vergonha e a sensação de ser tremendamente ridícula. O teatro me envolveu rapidamente, sem que eu pudesse decidir o que queria. A garagem e a dedicação das pessoas me atraíram: havia um sabor de rebelião, sem que se perdesse tempo com o discurso. Lá conheci Marco Donati e Clara Bianchi.

Ensaio de *O soldado morto*, poesia de Bertolt Brecht, 1972

Clara Bianchi, Marco Donati, Mario Maffi, Julia Varley

Foto | Arquivo pessoal



Para participar dos ensaios terças e quintas à noite e domingo de manhã, desisti dos treinamentos de atletismo e voleibol e de andar a cavalo e esquiarmos durante os finais de semana, embora, provavelmente, esta tenha sido a atividade esportiva que me deu as primeiras informações fundamentais sobre o ofício de atriz.

As competições de esqui me ensinaram a importância da preparação. O treinador me fazia passar por todas as portas, subindo a montanha com os esquis nos pés, percorrendo o trajeto da competição ao inverso. Deveria conhecer todos os ângulos, montes, pedaços de gelo que atravessaria, para depois poder descer sem hesitar e inteiramente concentrada. A professora de educação física dizia que não se pode pensar que a corrida termina no fim do percurso, mas que continua muito além. Esse pensamento evita a queda de velocidade que vem com a sensação de já se ter vencido. No vôlei, era capitã do time da escola. A consciência de ser parte de um grupo e a cooperação de cada membro do time eram essenciais para a vitória. Soube disso quando conseguimos inverter o resultado de um jogo, depois que reuni e encorajei minhas companheiras durante o intervalo. Aos catorze e aos quinze anos, durante as férias de verão, ensinei equitação a crianças menores. Não era uma excelente amazona, mas a responsabilidade de guiar outros me ensinou que deveria me mostrar segura.

Com o Teatro del Drago, vi 1789, do Théâtre du Soleil, em Paris. Esse espetáculo, com a direção de Ariane Mnouchkine, mudou minha concepção sobre o que o teatro pode ser e ainda hoje permanece como referência importante. Era a primeira vez que via os espectadores em pé, rodeados por atores, envolvidos na personificação do povo da revolução e da multidão que comprava no mercado. Fomos ao teatro de manhã, caminhando ao longo do Bois de Boulogne, para tentar comprar alguns bilhetes para o espetáculo já esgotado da noite. Eram as férias de Natal, vivíamos em três em um quarto de hotel de prostitutas e não tínhamos dinheiro. Ariane Mnouchkine, que estava trabalhando no filme *Molière*, muito ocupada, encaminhou-nos à bilheteria com a autorização para que recebêssemos ingressos como cortesia. Dois anos depois, nosso grupo Teatro del Drago foi acolhido por outra companhia de Cartoucherie para um festival de espetáculos antimilitaristas e vimos como o Théâtre du Soleil havia transformado completamente seu espaço para *L'Age d'Or*.

O Teatro del Drago se dividiu depois de uma discussão interna: não era mais um teatro *underground*, e, sim, político. Fui anarquista e depois militante

da Avanguardia Operaia, um dos grupos da esquerda revolucionária de Milão. Naqueles anos, de 1972 a 1976, fazer teatro era minha maneira de participar das lutas estudantis e operárias. No Teatro del Drago, nas horas livres dos compromissos políticos e da confecção de máscaras e fantoches, pensávamos no problema da nossa preparação como pessoas que apresentavam espetáculos e eventos teatrais. Nosso teatro devia ser útil e informar divertindo. A palavra ator não fazia parte de nosso vocabulário. Não tínhamos diretor. Nos partidos e organizações de base, reconhecíamos a existência de dirigentes e responsáveis, mas, no teatro, éramos anarquistas e rebeldes. Sabia que Marco Donati, um dos fundadores do Teatro del Drago, era mais eficaz que os outros em cena, mas isso não lhe dava o direito de decidir.

Da garagem passamos para uma cantina, depois para a sede de um grupo político e, por fim, para uma casa ocupada na rua Santa Marta, no centro de Milão. Ali abrimos uma escola de teatro, música, tipografia e cinema como parte das atividades do Circolo La Comune, originalmente uma organização de apoio aos espetáculos de Dario Fo e Franca Rame, que, em seguida, tornou-se autônomo. Para realizar os ensaios, afastávamos as cadeiras que obstruíam o espaço depois das reuniões e esvaziávamos os cinzeiros. Centenas de jovens faziam parte dos cursos, entre eles, Claudio Coloberti, que também fizera parte do Teatro del Drago. Eu organizava os seminários e aulas, contatava profissionais, ensinava, escrevia panfletos e *releases* para a imprensa, preparava festivais, modelava máscaras, atuava nos espetáculos onde nos chamassem a atuar, dirigia um velho furgão azul, contatava jornalistas e sindicalistas, discutia, convocava e presidia reuniões, participava regularmente dos cursos, reciclava argila, pintava os muros da casa ocupada... Trabalhava de manhã para ganhar dinheiro, à tarde ia à universidade e fazia todo o resto à noite. Entusiasmo, paixão, crença política, convicções profundas, pouco descanso, pouco dinheiro, reuniões após reuniões, assembleias, manifestações, festas populares... Isso era meu pão de cada dia.

Um dia, passei meus exercícios de ginástica como aquecimento a meus companheiros. Os primeiros exercícios de teatro mesmo, entretanto, foram-nos ensinados por alguns membros da Comuna Baires, uma companhia argentina exilada na Itália, e do Teatro del Sole, um grupo de teatro infantil de Milão. Exercitávamos cada parte do corpo separadamente, movíamos ombros e quadril, jogávamos com uma bola imaginária, com o impulso vindo de uma



parte do corpo. Fazíamos cambalhotas para trás e para a frente, em cima e embaixo das mesas, saltando por cima das cadeiras e das pessoas, vencendo nosso medo. Chamávamos isso de expressão corporal. Durante um exercício, caminhava com os olhos fechados, cheirando e tocando os objetos nos vários pontos da sala. Em outro, corria alegremente, em círculo, com outras pessoas, enquanto alguns do lado de fora nos dirigiam para mudar a posição dos braços.

A nossa verdadeira escola foram as ruas, as universidades, as fábricas, os bairros, os mercados e as festas populares. Chegávamos com nosso furgão velho, com placa da Inglaterra, presente de meu pai, que o havia ganhado no *backgammon*, descarregávamos os materiais e apresentávamos o espetáculo. Se tínhamos sorte, davam-nos 50.000 libras, que, naquele tempo, davam apenas para a gasolina.

Um de nossos espetáculos denunciava o Golpe Militar no Chile, em 1973. Com uma máscara de cera de morto, eu representava um partido político — a Democracia Cristã. Na *performance* chamada *Carillon*, que mostrava a ligação entre industriais de diversos países, eu levava o chapéu coco. Em uma cena do espetáculo contra a guerra, estava vestida de *marine* americano. Na campanha pelo referendo sobre o divórcio, trazia um casal de fantoches noivos, com os rostos do Almirante e Fanfani (dois políticos homens e conservadores), um deles vestido com um saco de lixo e o outro com o vestido de dama de honra que usei aos seis anos, no casamento de minha tia.

Participávamos das manifestações de protesto pelas ruas com grandes máscaras, que construíamos para cada ocasião. Na passeata contra o imperialismo, fiquei debaixo de um gigantesco tigre de papel; em outra, realizada pelo direito ao trabalho, ia à frente de um elefante de tela vermelha com quatro metros de altura.

Vi o Odin Teatret, pela primeira vez, na televisão, com meus colegas do Teatro del Drago, do Centro Social Santa Marta e do Circolo La Comune. O programa mostrava várias situações de “troca” realizadas pelo Odin Teatret nas vilas de Salento, no sul da Itália. Estávamos certos de que nossa realidade lhes era interessante. Mela Tomaselli e Luciano Fernicola, colaboradores de nossa escola de teatro, já tinham contato com o grupo escandinavo. Foram à Pontedera, onde o Odin estava em turnê, convidaram alguns atores para ministrar um seminário e propuseram uma troca conosco quando viessem a Milão.

Torgeir Wethal, um dos atores fundadores do Odin Teatret, veio a Santa



**Espectáculo de contrainformação sobre o golpe de Estado no Chile, 1973**

Marco Donati e Julia Varley

Foto | Arquivo pessoal

**Desfile para o referendun sobre o divórcio, 1974. Julia Varley leva o casal Almirante/Fanfani**

Foto | Arquivo pessoal



Marta. Outros dois atores, Tage Larsen e Tom Fjordfalk, foram a Isola, um centro social com o qual colaborávamos, para receber o Odin Teatret, convidado oficialmente a Milão pelo CRT (Centro di Ricerca per il Teatro). Havíamos discutido demoradamente sobre como organizar os seminários e selecionar os participantes. Perguntávamos se era correto aceitar a disponibilidade apenas diurna dos míticos atores nórdicos, sendo que nos considerávamos “trabalhadores” que faziam teatro só à noite.

Pela primeira vez, ouvi falar de *training*. Torgeir nos guiou na criação de exercícios inventados individualmente, a partir de movimentos do braço e caminhadas sempre na ponta dos pés. Criávamos caminhadas, corridas, saltos e pulos para a frente e para trás, com momentos de parada para manter o equilíbrio, sem nunca apoiar os calcanhares no chão. Trabalhávamos juntos na sala, mas cada um por si, isolado dos outros. Durante um dos três dias de seminário, Torgeir nos mandou fazer uma improvisação sobre um fato importante de nossa vida. Explicou-nos que a improvisação deveria ser executada em silêncio, deixando que nossas ações se inspirassem em episódios de nossa biografia. Como ponto de partida, lembrei-me de meu avô e sua proibição de eu cortar o cabelo quando tinha doze anos. Foi a primeira associação que me veio à mente. Permitia-me usar os cabelos como objeto concreto. Era a primeira vez que fazia uma improvisação sozinha, sem objetos, máscaras ou marionetes.

Com Torgeir, fizemos também alguns exercícios de acrobacia, durante os quais cortei o queixo. Tive de ir ao hospital para darem uns pontos. O resultado de todos os exercícios foi uma dor tão grande na panturrilha, que não conseguia subir as escadas senão andando de costas. Desse modo, cheguei a *Come! And the Day Will Be Ours* (1976-1980), o primeiro espetáculo do Odin Teatret a que assisti como espectadora. Não entendi o espetáculo, que tratava do encontro entre os imigrantes europeus e a população indígena das Américas.

Preparávamos, ao mesmo tempo, a troca. Acompanhei Torgeir à sede da Avanguardia Operaia, em busca de uma tribuna para os espectadores, que seria colocada na igreja desconsagrada de San Carpóforo, onde o Odin Teatret apresentaria parte do espetáculo *O livro das danças* (1974-1979). Na igreja, vi a cornija se desmantelar sob os pés de Iben Nagel Rasmussen, enquanto ensaiava descer por uma corda, com sua roupa branca e com um tambor decorado com longas fitas coloridas. Vi Tage Larsen dançar com sua grande bandeira violeta e alaranjada, Tom Fjordfalk saltar, rodopiando um longo bastão, enquanto

Roberta Carreri o acompanhava tocando tambores. Else Marie Laukvik foi dispensada de participar do espetáculo. Chegamos com nossas máscaras e fantoches. A igreja estava lotada, muitos espectadores ficaram de fora, inclusive minha mãe. Eu mesma vi o espetáculo de longe, mas reconheci nas cores e na dança do Odin Teatret algo familiar. Senti afinidade com aquela tribo, mesmo não conseguindo explicar por quê.

Não posso dizer que tive um primeiro dia de aula como atriz, mas, sim, um longo período, com todas as experiências já mencionadas. O que recordo como segundo período de aprendizado é uma profunda solidão. Fui visitar o Odin Teatret na Dinamarca com a ideia de aprender o máximo possível durante três meses e depois dividir com meus companheiros de Milão. Nesse período em Holstebro, procurei compreender, com muitos verticais e exercícios para as costas, na parede, o que era a presença cênica, enquanto, dia após dia, desaparecia minha identidade de pessoa responsável, segura, socialmente ativa e politicamente empenhada. Não falava a língua — em todo o caso, não se falava muito no norte; não participava de nenhum espetáculo ou atividade pública; não era útil a ninguém e me via confrontada cotidianamente com minha ignorância profissional.

Bastaram três meses para que sentisse desaparecer o chão sob meus pés. Tinha apenas uma certeza: não podia voltar a Milão e continuar a ser responsável por centenas de jovens, baseando-me simplesmente no entusiasmo e nas palavras. Havia escolhido o teatro como meu modo de dizer “não”, de ser rebelde pela ação, porque não suportava ficar sentada em um banco de escola ou de escritório. No Odin, descobri que não sabia realmente o que era uma ação. A única escolha que tinha era aprender na Dinamarca. Minha mãe estava feliz. A Itália vivia anos difíceis. Muitos militantes estavam presos; poderia ter sido um deles. A política poderia ter sido meu único horizonte. Comecei, no entanto, a seguir os primeiros passos para me tornar atriz.

## Odin Teatret

Cheguei à sede do Odin Teatret em Holstebro, na Dinamarca, em uma noite de outubro de 1976. Ignorava que, antes de mim, vieram centenas de discípulos



aspirantes durante os doze anos de existência do grupo. Não percebi que aquilo que era novo para mim já era velho para o grupo que eu havia encontrado há apenas um mês. Em Milão e depois seguindo sua turnê pela Lombardia, perguntei a Torgeir Wethal e a Iben Nagel Rasmussen sobre a possibilidade de acompanhar o trabalho deles por um período, para voltar à Itália e transmitir os novos conhecimentos a meus companheiros. Um mal-entendido entre Torgeir e Iben fez com que me sentisse convidada a ficar na Dinamarca. Iben havia me perguntado se estava interessada em aprender como atriz ou como diretora. Não entendi a pergunta, porque, no Centro Social Santa Marta e no Teatro del Drago, não existiam diretores. Na Dinamarca, cheia de bolsas e malas, entrei no teatro à noite, depois de uma longa viagem na caminhonete do Odin Teatret, durante a qual me ofereci como motorista, para ser útil. O teatro me pareceu incrivelmente em ordem, limpo e luxuoso.

Durante uma reunião da qual não participei, Eugenio Barba perguntou quem pretendia assumir a responsabilidade de me orientar. Era hábito que um componente do grupo instrísse um hóspede. Ninguém respondeu. Imagino que tenha sido uma situação constrangedora. Depois da reunião, os atores veteranos organizaram diversas aulas para mim. Eugenio achou que era uma maneira injusta de me introduzir no teatro e, por sua vez, agia como se eu não existisse. Tratamos de nos ignorar mutuamente, mesmo quando nos encontrávamos nos corredores.

Ao longo desse segundo período de aprendizado como atriz, minha jornada era subdividida em composição (diversos modos de caminhar que inventava, guiada por Silvia Ricciardelli, aluna do Odin Teatret), acrobacia (sob orientação de Toni Cots, outro aluno implacável), trabalho com objetos cênicos (junto com Francis Pardeilhan, usando bandeiras e pequenas pernas de pau, guiados por Tage Larsen) e voz (com Iben Nagel Rasmussen, até que ela ficou doente em uma turnê). Foi durante o primeiro encontro de trabalho vocal com Iben que me dei conta de que não conhecia canções, tendo de repetir infinitas vezes uma canção de ninar inglesa.

Lembro-me agora de uma caminhada divertida que fixei sob os cuidados de Silvia: fazia os passos com a perna direita, levantando a ponta do pé e os braços rijos, com as mãos em direção oposta, planas e perpendiculares. Repetia as cinco caminhadas por horas, mudando a velocidade, a ordem e a direção no espaço.

O tempo para se ocupar com os hóspedes e alunos ficou notadamente

reduzido quando o Odin Teatret se transferiu para a periferia de Copenhague, para apresentar seus espetáculos. Acordava às cinco da manhã para trabalhar, antes que o grupo iniciasse seu *training* às sete. Continuava sozinha à tarde, enquanto os veteranos repousavam antes do espetáculo. À noite, vendia programas e livros e ajudava a acomodar os espectadores na sala.

Dedicava toda a minha jornada à tentativa de construir um *training* pessoal, relembrando a experiência anterior em Milão, o primeiro seminário de Torgeir, e a composição, a acrobacia e a utilização de objetos, que estava aprendendo na Dinamarca. Quando não estava em sala, escrevia páginas e páginas de diário.

Trabalhava com os exercícios criados por Iben e Jens Christensen. Eram chamados de suíços, porque foram vistos pela primeira vez por Eugenio durante uma turnê do Odin Teatret na Suíça. Aprendi os exercícios com Mela Tomaselli, no Centro Social Santa Marta, e depois os revi no filme sobre o treinamento físico do Odin Teatret, que Torgeir nos mostrou como parte do seminário. Do filme, mais que os exercícios, fiquei com a imagem final gravada na memória. Iben, depois de ter improvisado bastante com os exercícios, foi se agachar aos pés de Eugenio, enquanto ele falava e explicava. Aquele silêncio submisso me desconcertou tanto quanto a força misteriosa de Iben em seus exercícios, que me haviam fascinado. No filme, Iben mostrava várias formas de ajoelhar, sentar, deitar no chão, levantar e mudar de direção. Procurava assimilar e dominar, repetindo-os por horas. Nunca me senti tão sem graça quanto no dia em que, enquanto tentava levantar, sem usar as mãos, de uma posição com as pernas dobradas na lateral, Eugenio entrou na sala branca do Odin Teatret para mostrar o teatro a uma nova secretária.

Depois de três meses de permanência na Dinamarca, meu sonho de voltar a Milão cheia de conhecimentos para transmitir tinha se despedaçado. A única certeza era de que não sabia nada. Não podia retornar para meus companheiros e sustentar o trabalho deles só com a força ilusória da ideologia e a raiva provocada pela injustiça. Começava a entender a diferença entre palavras e ações, entre ideais e capacidade de realizar concretamente.

Decidi ficar. Fui "adotada" por Tage. A adoção era uma solução inventada por Eugenio para contentar os veteranos que queriam inserir novas pessoas no grupo. Eugenio não sentia essa necessidade e exigia que quem quisesse assumisse a responsabilidade econômica e pedagógica pelo jovem que havia convidado. Tage assumiu a incumbência de me fazer crescer junto com outro

aluno seu, o americano Francis Pardeilhan. No mesmo período, Iben guiava a italiana Silvia Ricciardelli e o espanhol Toni Cots. Tage foi meu primeiro mestre e também meu marido. Voltei a Milão por três meses para juntar dinheiro e ser independente economicamente o máximo de tempo possível. Depois me reapresentei ao Odin Teatret com a intenção de ficar, com o apoio de Tage e contra a vontade de Eugenio.

## Mestras e mestres

Em meus primeiros dias no Odin Teatret, quando ainda não havia sido aceita oficialmente como aluna, ajudava no espetáculo de *clown* que Silvia Ricciardelli, Toni Cots e Francis Pardeilhan apresentavam em escolas dinamarquesas. Aprendi a passar os objetos de cena na ordem certa, a limpá-los e embalá-los logo depois do uso e a preparar dezenas de litros de espuma de barbear para a piada final.

Sempre que era possível, assistia, sentada entre os espectadores, aos espetáculos *Come! And the Day Will Be Ours* e *O livro das danças*. Observava a evidente transformação que acontecia nos corpos de Roberta Carreri, Tom Fjordfalk, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen e Torgeir Wethal. Armazenava imagens de tensão, impulsos, saltos, caminhadas, quedas, voz e canto, nas quais a história contada se misturava à técnica, à emoção e ao suor.

Comecei a fazer teatro na Itália no período em que o corpo era o centro das atenções. Muitos jovens queriam estar em cena e poucos ambicionavam ser espectadores. A prioridade era fazer. Eventualmente se podia observar e aprender depois. O teatro era a resposta a perguntas coletivas e a impulsos revoltosos, em busca de envolvimento total e diversão. Não era uma profissão, porque, como tal, era considerada falsa e distante. O treinamento físico e a pesquisa de mestres não eram consequência de um aprendizado que havia dado direito a um trabalho, mas faziam parte de um modo de ampliar, pelo teatro, os horizontes do compromisso social. A seriedade não era determinada pelo profissionalismo, mas pelo valor dado ao teatro. Os grupos aprendiam por si sós. Os jovens se reuniam para trocar o que sabiam e o que fingiam saber. As gerações mais velhas eram vistas com suspeita, pois representavam forças conservadoras e uma prática que não era mais interessante.

Ao chegar ao Odin Teatret em 1976, aprendi a reconhecer a autoridade de atrizes e atores do grupo que eram mestras e mestres. Era uma habilidade adquirida com anos de experiência, evidenciada pelo efeito de suas ações dentro e fora das salas do teatro. Eu afundava cada vez mais na certeza de não saber nada. Tinha de construir meus alicerces para poder existir de novo, inspirando-me nos exemplos que estavam diante de mim.

Entre os atores do Odin Teatret, Tage Larsen assumiu a responsabilidade de ser meu mestre. Criou as condições para o meu aprendizado e garantiu a continuidade, a paciência, a presença diária e a confiança para que pudesse cometer erros como aluna. Foi uma companhia silenciosa, necessária durante vários anos, tendo ficado a meu lado nos primeiros verdadeiros passos que dei sozinha.

Seguida por Tage durante o *training*, montei duas cenas para um espetáculo de rua, uma com Francis, usando bandeiras como objetos cênicos, e outra com um aluno dinamarquês, Torben Bjelke, com um grande tambor. Criei as caminhadas inspirada nas danças indígenas. Ao introduzir esse trabalho, Tage havia se referido aos dançarinos clássicos da Índia, mas eu não entendi. Supus que falava dos índios da América e escrevi "Geronimo" no meu caderno. Eu fazia improvisações com a voz, enquanto escondia as mãos nos bolsos da saia, cerrava os punhos e me feria com as próprias unhas por nervosismo. Tage, às vezes, fazia exercícios ou caminhadas para que eu pudesse imitá-lo e, frequentemente, comportava-se como se estivéssemos realizando uma pesquisa em comum, na qual minha contribuição, minhas soluções, minha capacidade inventiva era tão importante quanto as suas.

Nos primeiros dois anos, segui o Odin Teatret, ajudando como podia nas turnês. Na França, na Espanha, na Noruega, na Alemanha, minha única preocupação era recuperar uma sala livre para trabalhar sozinha ou sob o olhar de Tage, nas horas disponíveis, sem outras atividades do grupo. No palco do teatro Paul Éluard, na periferia de Paris, tive uma iluminação: pensei ter entendido o que era a composição depois de repetir, à exaustão, os exercícios que me foram ensinados. Em outra sala, em Lecco, na Itália, descobri que era possível contar uma história com a entonação da voz, a despeito do significado das palavras do texto, sendo que, alguns meses antes, em Bergen, na Noruega, chorei desesperadamente por causa da minha total incapacidade de improvisar com a voz e de desenvolver um tema que me era dado. Não aconteceu nada de



especial, apenas a sensação fugaz de que meu corpo havia compreendido. Em um átimo, a experiência me revelava seu porquê intrínseco e me sugeria como continuar. Os resultados chegavam de improviso e inesperadamente, depois de ter insistido por meses e meses em direções aparentemente estéreis. Parecia ter dado um salto adiante, para logo retomar o cotidiano da escalada do mesmo ponto. A lembrança do salto, entretanto, ajudava-me a ter confiança.

Em dezembro de 1977, em Rennes, na França, as “famílias” dos alunos adotados do Odin Teatret fizeram uma “troca”, mostrando o *training* em público. Pela primeira vez, Francis e eu, seguidos por Tage, e Toni e Silvia, seguidos por Iben, encontrávamo-nos para expor o trabalho secreto e diário diante dos olhos do público e dos outros membros do grupo. O tempo habitual dedicado a cada exercício passava rápido, suávamos muito mais. “Famílias” diferentes exibiam suas danças, suas músicas e seus cantos, para depois se misturarem e serem reconhecidas como pertencentes à mesma tribo.

Fui aceita oficialmente como aluna no Odin Teatret depois de um período de três meses, durante o qual o grupo se separou para aprofundar pesquisas individuais e eu trabalhei com Tage. Alguns viajaram sozinhos, em duplas ou em pequenos grupos, por países distantes, como Índia, Bali, Brasil; outros permaneceram na Dinamarca. Com o fim de retomar as atividades com todos juntos, Eugenio anunciou, em uma reunião, que os “filhos adotivos” de Tage e Iben não eram mais satélites distantes, mas parte do grupo. Tinham-se passado dezoito meses de minha chegada. A partir desse momento, receberíamos um quarto do salário mensal e dividiríamos, além dos privilégios, a responsabilidade e a carga de trabalho que espera cada membro do Odin Teatret. Desde então, Iben decidiu assumir a responsabilidade pedagógica dos jovens do grupo, para não participar dos seminários externos.

Iben nos introduziu no “samurai” (diversos passos com as pernas muito flexionadas, o peso mantido contra o chão e a energia forte de um guerreiro japonês) e nos fez fixar uma cadeia de ações, quedas e saltos, que, dia a dia, aumentava com elementos novos que inventávamos. Treinávamos diariamente, mesmo durante a turnê, nas salas mais diversas, com Francis, Torben e Ulrik Skeel (um ator de *Min Fars Hus*, que voltou ao Odin Teatret depois de três anos de ausência). Procurava dar firmeza e precisão às minhas ações, mas tinha sempre alguma coisa a mais ou a menos; não conseguia conter os impulsos e meu corpo ricocheteava como se fosse de goma.

Em 1981, Eugenio se ausentou por três meses para a realização da segunda edição da ISTA. Pediu a Ingemar Lindh, um ex-assistente sueco de Etienne Decroux, para ficar responsável pelos jovens do Odin Teatret durante aquele período. Aprendíamos elementos de base e figuras de mímica corporal, que estudávamos uma hora por dia; depois nos concentrávamos em técnicas de improvisação, utilizando elementos fixos, que havíamos aprendido ou inventado durante o *training*. Ingemar insistia em nos transmitir a explosão de energia dos impulsos. Durante o *training*, Francis era Nijinski, Ulrik passava de Salvador Dali a Diaghilev, e eu era Isadora Duncan. Nossos exercícios, segundo Ingemar, deviam ser sublimes. Devíamos ser responsáveis e prontos para não perder as oportunidades oferecidas pelo acaso e pelas circunstâncias, como se o *training* fosse uma forma prática de oração. O *training* devia se desenvolver como um dia de sol, que surge e se põe, finalizando a cada vez com um espetáculo. Induzia-nos a nos mover como cavalos, e não como focas; a ser aristocratas, a mostrar *nonchalance* também na dificuldade e a ter a agilidade de um operário abrindo uma garrafa de cerveja. Caminhávamos em quatro “patas”, empurrando os calcanhares contra o chão, como atletas; esforçando-nos por manter a tensão nas pernas como os cavalos; flutuando no ar; compensando com o quadril ou empurrados pelo impulso da bacia.

Ingemar queria que me confrontasse com Lady Macbeth. Aprendi um monólogo de Shakespeare e uma ária da ópera de Verdi. Foi o primeiro a me fazer dançar no espaço, enquanto cantava, obrigando-me a esquecer que pensava não saber cantar. No tempo livre, exercitava-me com um longo bastão de madeira e um chapéu coco, para criar uma cena de teatro de rua.

Em 1983, Eugenio tirou um ano sabático do Odin Teatret. Anunciou essa decisão antes das férias de verão e nos deixou pouco depois, obrigando-nos a encontrar um funcionamento interno diferente para cumprir as turnês já programadas. Naquele período, eu trabalhava com Silvia Ricciardelli e Ulrik Skeel no espetáculo *A noite dos vagabundos*, com a direção de Else Marie Laukvik. Ela nos fazia improvisar, juntos, cenas inteiras, textos, músicas e danças, sem repetição, para sedimentar lentamente alguns elementos que lhe interessavam. Else Marie me ensinou a possibilidade da desordem criativa e me encorajou a não respeitar a literalidade de uma situação.

Aprendi muito com Iben e com Else Marie, consciente de que elas não me consideravam sua aluna. Marco Donati, no Teatro del Drago, e Tage e Eugenio,

no Odin Teatret, por sua vez, foram os exemplos mais persistentes de mestres: todos homens. Custou-me muito trabalho achar uma imagem autônoma de atriz, que pudesse ser feminina, mas também forte. Não conseguia nem mesmo ver os exemplos perto de mim. Alguns anos mais tarde, The Magdalena Project, uma rede de mulheres ativas no teatro contemporâneo, tornou-se o espaço no qual pude trocar experiências profissionais com outras mulheres. É um ambiente que me deu segurança para aceitar minhas perguntas e minha curiosidade. Ajudou-me a descobrir minha linguagem e me estimulou a refletir e escrever sobre meu trabalho. Do primeiro festival em Cardiff, em 1986, até hoje, cada encontro com aquelas mulheres de teatro representa para mim um novo desafio.

Desde o começo do meu aprendizado, o *training* teve grande importância, mas foram os espetáculos que me fizeram crescer. Por isso, afirmo que os personagens são meus verdadeiros mestres. Mr. Peanut, que nasceu para o espetáculo de rua *Anabasis*, ensinou-me a dançar e a improvisar com liberdade. Mrs. Peachum e Ilse Koch, de *Cinzas de Brecht*, obrigaram-me a sorrir, mesmo quando não sentia vontade. Com a Mulher de Preto de *O milhão*, descobri como transformar a incapacidade de cantar em um modo de interpretar um texto. Joana d'Arc, durante os ensaios de *O evangelho de Oxyrhincus*, ajudou-me a conceber um cenário que seguia duas histórias autônomas e paralelas. Com a Mulher de Branco de *O castelo de Holstebro*, enfrentei um espetáculo inteiro sozinha. Kirsten Hastrup, a antropóloga de *Talabot*, ensinou-me a não procurar resultados, mas deixá-los vir; Doña Música, de *Kaosmos*, a ser e não ser; Dédalo, de *Mythos*, a entrar confiante no labirinto, e Sherazade, de *O sonho de Andersen*, a não ter medo de estar oculta. Os personagens me fizeram mergulhar no território rigoroso dos espetáculos, onde a qualidade artesanal é uma obrigação, e aprender, uma consequência imprescindível.

A mestra é a prática. Em uma de minhas demonstrações de trabalho, defino atriz como uma pessoa que cumpre ações. Cheguei a essa simples definição depois de anos de trabalho com o Odin Teatret, na tentativa de explicar meu percurso e dividi-lo com outros. Parece óbvio, mas sei bem que não o é, como acontece nos seminários em que pergunto aos participantes o que é uma ação. É difícil achar uma definição comum. Depois peço que contem as ações de uma sequência física ou de uma cena, para descobrir a lógica pessoal que cada um escolhe para reconhecer uma ação. Depois — quando ainda não chegamos a

um acordo — procuro indicar as transformações, mínimas também, como a mudança de tônus muscular no torso, que assinala, para mim, a transição de uma ação a outra. A ação existe quando alguma coisa é mudada e a realidade não é mais a mesma.

Não é fácil perceber ação como sendo a fração menor de um movimento complexo, mas é nesse detalhe que está contida minha experiência de atriz. A ação cria mudança. A menor transformação tem origem no torso de quem age e é notada nas tensões que envolvem os pés. Subvertendo o mundo e o modo de compreender habitual, queria que a inteligência dos pés fosse reconhecida pela sua eficácia de pensamento dinâmico. A atriz que pensa com os pés é capaz de intuir a vontade do próprio corpo, enraizado na terra. Parto do princípio de que há raízes nos pés também para explicar minha experiência. Com o Odin Teatret aprendi a escutar meus pés como mestres; com The Magdalena Project queria fazê-los caminhar até se tornarem mestras.

*O milhão* Tage Larsen e Julia Varley

Foto | Jan Rűsz





## *2. A dramaturgia da atriz*

---

### Léxico pessoal

Almejo ser uma atriz inteira, sem divisões artificiais entre corpo, mente, fantasia, sentidos, emoções e reflexões. Minhas ações físicas e vocais pretendem ter efeito sobre o espectador. No meu trabalho de atriz, a dramaturgia é o instrumento que ajuda a organizar o comportamento cênico, é a lógica com a qual concateno as ações, é a técnica para agir de modo real na ficção.

Como atriz, atravessei diversos estágios, que mudaram de importância e prioridade, segundo a fase de trabalho e desenvolvimento em que me encontrava. Esses estágios são a construção da presença, a criação de um comportamento cênico por meio da improvisação ou da composição, a memorização dos resultados e a repetição deles, a interpretação do texto e do personagem, a elaboração do material fixado e dos espetáculos. A cada um desses estágios pertence uma de minhas dramaturgias específicas.

A representação teatral é um texto espetacular com uma dramaturgia complexa. Normalmente se pensa a dramaturgia em relação à narrativa e ao texto, enquanto, no Odin Teatret, a dramaturgia é definida como simultaneidade e sucessão coerente de eventos em níveis distintos: orgânico (ou dinâmico), narrativo e evocativo. Deixando-me guiar por essa classificação, poderei dizer que para uma atriz a dramaturgia dinâmica ou orgânica corresponde à presença; a dramaturgia narrativa, à interpretação do tema, do texto e do personagem; a dramaturgia evocativa, a um universo pessoal feito de necessidade e rigor, imaginação e impulsividade.

As palavras que dividem a vida em compartimentos estagnados me confundem. A interpretação depende da entonação e do movimento, ou seja, do poder de convencimento das ações físicas e vocais, em outras palavras, da presença cênica. Os princípios subjacentes à presença cênica determinam as

ações de uma improvisação em que se conta alguma coisa. Um personagem está vivo, às vezes, por sua maneira de caminhar ou por aquilo que diz e, outras vezes, pelo contexto no qual se encontra. O rigor é também uma consequência dos exercícios executados para adquirir a presença cênica.

Aquilo que é claro quando se faz é difícil de explicar com palavras e frases que vêm uma depois da outra. Uma zona de experiência é omitida, quando escrevo sobre um aspecto da profissão. Minha narração cênica, ao contrário, salta continuamente de uma zona a outra. Existe para mim, como atriz, uma linha narrativa explícita e uma implícita: explícita, se declarada e compreensível também para os espectadores; implícita, se escondida e contida na ação. A narração implícita, que chamo também de ilustração escondida ou motivação, enriquece meu trabalho de atriz com detalhes que não devem, necessariamente, ser decifráveis por outros.

Sou fascinada pela potencialidade da ação. Procuro aquilo que, em minha língua de trabalho, chamo de a essência e o "coração" da ação, ao mesmo tempo em que busco todos os significados possíveis, inclusive os opostos, que contém e que pode externar. A ação cênica é um campo infinito de aventura e descoberta. Com a repetição, descubro a vastidão de informações que a ação contém e que não se revela na primeira execução. Sem interromper o processo, repito uma sequência de ações memorizada, focando minha atenção, a cada vez, sobre um aspecto diferente.

Concentro-me, às vezes, sobre os pés e sobre a transferência de peso; outras vezes, sobre as mãos e as várias tensões dos dedos. Depois passo aos olhos: dilato-nos ou entreabro-os, com eles puxo e empurro, dirijo o olhar a distâncias diferentes. Sucessivamente trabalho com o ritmo, diminuindo ou aumentando a velocidade das ações, da câmera lenta ao *fast forward*, como em um vídeo. Amplio o volume das ações para invadir o espaço como um gigante. Reduzo suas formas exteriores até deixá-la quase imperceptível ou só no pensamento, conservando apenas a sucessão de impulsos. Repito a sequência, separando cada ação com uma parada, para sublinhar os inícios, os percursos e os finais de cada segmento, no limite da ginástica. Elimino cada evidência de vínculo entre uma ação e outra, para me mover em um fluxo contínuo. Danço a sequência de ações como uma valsa, um samba, um rock, uma cúmbia... Repito as ações pesadas como um compressor, ou leves como uma borboleta. Desloco-me como se o ar fosse pedra que opõe resistência, água que me acaricia ou vento que me transporta com suas rajadas.

Continuo a exploração da sequência como se fosse Medeia perto dos filhos; como Ofélia, que recolhe flores no rio; como Átila, que se prepara para a guerra; como um astronauta que caminha na lua; como Hamlet, que se pergunta sobre o sentido da vida; como um colibri que voa de flor em flor, ou como o sol, que derrete a neve.

A sequência de ações é a mesma, no entanto, tudo muda. Modificando as circunstâncias e me concentrando a cada vez em tarefas diferentes, percebo se as ações possuem suficientes variações de ritmo, de volume e de direção no espaço e matizes diversificados de energia. Verifico que os movimentos não são simétricos e que o peso não repousa sobre uma postura estática. Mudando, sobretudo, o pensamento que acompanha a ação, experimento como ele contém mais realidade que um conceito. Com a repetição da mesma ação, descubro, a cada vez, alguma coisa que ignorava.

Acompanho a dramaturgia da atriz como instrumento, lógica e técnica, com uma terminologia pessoal, com a qual procuro contar a mim mesma minha experiência e deixá-la acessível aos outros. Falo, por exemplo, de células que respiram. O repetido uso da palavra "célula" provém de uma massagem curadora que recebi há anos. Enquanto as mãos da massagista faziam balançar levemente meu pescoço, respondia a algumas perguntas. Em um lampejo, recordei-me do incidente que, provavelmente, era a causa da dor que sentia no peito. Tive a sensação de que as pequenas partes do meu corpo retiveram a lembrança melhor que eu, e que as células, que mudaram completamente depois de sete anos, passaram essas informações secretamente. A descoberta dessa vida independente me fascinou.

Um dia, durante o *training*, enquanto experimentava como emanar e reter a energia sem me mover no espaço, pensei em respirar com essas pequenas partes do meu corpo. Senti cada minúscula unidade de tecido muscular participar do movimento ao interior e ao exterior de uma força contida, que presenteava e armazenava, sem me deslocar do ponto em que estava. Não mudava de posição no espaço e, mesmo assim, tinha a sensação de alcançar, com as vibrações, as paredes mais longes. Era como uma respiração total. Chamei de "respiração das células" e se tornou para mim a técnica para sentir minha presença na imobilidade.

Falo também do "coração" das ações, para indicar aquele nó, sem o qual a ação não existe. É um nó interno, que não se vê, mas que se percebe

claramente, feito de tensões em movimento. Situa-se no tronco, mas, em vez de bater como o coração, desloca-se como o sangue, flui como água, portando linfa vital, nutrientes e razões de ser da ação. Corre como um rio sob a ponte bombardeada, que leva ao mar a lembrança da guerra.

Vislumbrei esse "coração", quando Tage Larsen me levou para ver um museu de Rodin em Paris como parte do meu aprendizado. Indicava-me, com entusiasmo, o segredo do dinamismo daquelas figuras sem braços e pernas. A força expressiva das esculturas de Augusto Rodin ainda me inspira, quando devo indicar a essência da ação.

Para exemplificar, explico com palavras que parecem ser absurdas. Por exemplo, uso frequentemente o adjetivo "abstrato" para uma ação. Em minha terminologia pessoal, "abstrato", quando se refere à ação, não é o contrário de "concreto", mas de realístico ou figurativo, como em pintura. A comparação com a pintura é útil, porque também um pintor abstrato deve passar por um longo aprendizado de cópias, de imitação da realidade, do mesmo modo que, em meus primeiros anos de atriz, tive de respeitar todos os detalhes das situações realistas que imaginava, para entender a necessidade da precisão. A pintura abstrata, distanciando-se dos princípios da reprodução figurativa da realidade, concentra-se no ritmo, cor, linhas de direção e associação. Procedo de modo similar, quando deixo que meu corpo pense e decida por si. Chamo de "abstratas" minhas ações que pensam e decidem sozinhas, porque não tenho mais uma referência-guia descrita na imagem, verbo ativo ou história. A ação abstrata é concreta no pensamento dos pés e na respiração das células. É o resultado de uma reação a qualquer coisa que sinto e conheço, mas que sou incapaz de parafrasear com figuras.

Associações e equivalências são outros procedimentos técnicos recorrentes. Uma associação é a consequência intuitiva de uma reação a um símbolo, correspondente livre de um evento, o passo seguinte de uma alternância veloz de visões. Pensar por associação é útil à minha criação. Permite-me saltar de motivação em motivação, seguindo uma lógica pessoal, que não tem regra. A uma árvore posso associar um abrigo; a um abrigo, uma gruta; a uma gruta, um pólip; e, por fim, mover os braços como os galhos de uma árvore ao vento, com a suavidade de um pólip na água. Ao personagem Lady Macbeth posso associar a bruxa da Branca de Neve; à bruxa, a imagem de um espelho; ao espelho, um diálogo de Narciso e, por fim, improvisar sobre a vaidade e beleza de Lady Macbeth, que se reflete e esvaece no fundo de um poço.



A equivalência é a capacidade de achar uma ação, uma forma, uma imagem, uma estrutura dinâmica, uma cena, um pensamento que corresponda ao ponto de partida, sem ser idêntico. A equivalência usa forças parecidas, mas não iguais, transporta as mesmas regras de um mundo a outro, é análogo à tradução. É um instrumento útil na elaboração dos meus materiais de atriz e na passagem de um contexto de referência a outro. Depois de ter criado uma sequência de ações sentada numa cadeira, posso encontrar o equivalente dessas ações em pé, com a voz, movendo a cadeira, em vez do corpo. Vendo a rotação de uma dança, posso criar a sensação equivalente com o movimento de uma roupa, com um gesto da mão, apoiando um livro sobre a mesa. Posso fazer uns passos com ritmo equivalente aos versos de uma poesia; dar a um personagem o vigor existente em uma música popular; dizer um texto com um toque semelhante às cores de um quadro de Van Gogh.

É difícil julgar o que é, em mim mesma, a vida cênica de uma atriz. Quando vejo outras atrizes, é mais claro. Percebo que uma ação minha é mais ou menos interessante que a outra, mas, ao mesmo tempo, devo estar disponível para as observações do diretor, que reage e julga de fora. São poucos os meus comentários, quando trabalho com jovens que querem aprender comigo. Insisto sobre os mesmos princípios, não obstante estar diante de pessoas distintas, em países e ambientes teatrais diversos. Os termos e frases que uso não são, porém, regras gerais. Cada corpo, memória, pessoa, atriz é diferente da outra; os problemas de um podem ser as soluções para outros. Quando se quer adquirir uma presença cênica própria, os princípios a seguir são conselhos ou indicações que devem ser traduzidos para uma linguagem pessoal, na qual, frequentemente, aquilo que acontece é o oposto daquilo que se pensa ou do que é útil pensar.

## O eco do silêncio

Estávamos em Roma para um seminário no Teatro Argentina. Todo o elenco do Odin Teatret estava sentado em frente a centenas de estudantes, que nos faziam perguntas. Uma pessoa perguntou: "Não tem receio por sua voz?" "Tenho medo *com* a minha voz", respondi e desatei a chorar. Na manhã

anterior, durante um ensaio do texto italiano de *Mythos*, um dos espetáculos que apresentávamos em Roma, foi-me pedido que fizesse, de forma mais falada, a tradução de um canto. Para falar, tinha de mudar tom e ritmo, e a minha voz começou a grasnar, como acontece às vezes, sem que haja qualquer possibilidade de controlá-la. Minha voz revela a sensação de insegurança que me acompanha sempre, mesmo tendo aprendido que essa vulnerabilidade — e a capacidade de oferecê-la tal como é — faz parte de minha força de atriz.

Dizem que cantar é só respirar. Só?! Em 1976, anotei em meu diário um enorme sentimento de angústia, quando, deitada no chão, durante um curso no Centro Social Santa Marta, pediram-me para respirar com o abdômen. Vinha-me uma opressão ao coração e meu corpo parecia muito pequeno para tudo aquilo que continha. Nos primeiros anos, no Odin Teatret, Tage Larsen me fazia correr, improvisar as descrições de lugares e pessoas e cantar acompanhada de seu violino. Iben Nagel Rasmussen me pedia que levasse a voz para trás, para falar com a cabeça, com o peito, com o ventre e para achar cantos de trabalho. Eugenio Barba afirma que, no início, eu não cantava com as vísceras, que a parte inferior do meu corpo não participava do canto. Tentou me colocar uma faixa na cintura, deitar-me ou fazer-me empurrá-lo, enquanto exercia resistência, para depois me fazer falar normalmente. Else Marie Laukvik me fazia contar histórias inventadas na hora, para manter minha mente ocupada.

Um fonoaudiólogo, a quem procurei quando tive problemas sérios com a voz, aconselhou-me a emitir sons relaxados, com um “h” aspirado antes da palavra e aumentar o volume, como se soprasse. Ingemar Lindh me fez testar uma voz de ópera lírica e guiar a voz com impulsos do corpo. Kozana Lucca, do Roy Hart Theatre (uma companhia de teatro especializada em técnicas vocais), pedia-me que rugisse com a voz quebrada, e Sacco (um músico e cantor italiano) me fazia manter uma nota por longo tempo. John Hardy, músico inglês, sugeria-me relaxar. Michael Vetter, o músico alemão com o qual trabalhei mais tempo, antes de tudo, fazia-me improvisar delicadamente, seguindo os tons de uma tambura indiana.

Perguntam-me por que a técnica vocal não recebe mais atenção, quando se fala do trabalho de atrizes e atores do Odin Teatret. A presença física tem consistência material: veem-se claramente os limites físicos do corpo. É possível descrever em que direção se move o joelho em um movimento. A voz, entretanto, é totalmente individual e definível apenas por metáforas ou por

termos médicos ou da física. Como consequência, é mais difícil falar sobre ela. A voz é misteriosa, seus limites não se tocam nem se deixam descrever, viaja perto e longe, ri e chora, senta-se e voa. Pertence a um espaço que se encontra entre quem fala e as outras pessoas; entre as estrelas, às quais nos dirigimos para nos orientar, e nós mesmos. As variações da voz são ilimitadas. É possível imaginar a forma de um "passo de guerreiro", mas uma "voz de guerreiro" tem uma gama de possibilidades tão ampla, que é problemático delimitá-la. A voz tem tons, cores, timbres, ressonadores, harmônicos, direções, pausas, tremores, trilos e glissandos, musicalidade, ar, corpo, volume, amplidão; a voz vibra e preenche, aumenta ou torna íntimo o espaço. Os ressonadores e o volume do corpo, as cavidades da boca e do nariz, a forma da cabeça, a posição dos dentes, o tamanho da língua influem na qualidade da voz. Os detalhes que constituem a particularidade da voz são infinitos e minimalistas.

A tradução dos princípios da presença cênica em uma linguagem pessoal, na qual aquilo que penso e que *me é útil pensar* é frequentemente oposto à realidade, é válido, sobretudo, para a voz. Os olhos, as impressões digitais e a voz podem ser usados como chaves, de modo que seja apenas uma pessoa a abrir e fechar a porta. Não existe uma voz igual à outra e saber disso me ajudou a entender que aquilo que é útil para uma voz não necessariamente é para outra. Assim como trabalho em sintonia com meu corpo, sem desejar outro, devo reconhecer e aceitar o som de minha voz, com sua especificidade e suas inflexões naturais, sem achatá-la, forçando-a a alcançar rapidamente resultados úteis em cena.

Creio que a voz revela a personalidade mais do que o corpo. Dizem que a voz é o espelho da alma. Para mim, a voz é o corpo, no sentido mais completo, porque seus músculos e seu sangue, suas células e seu senso vital estão espalhados por todo o meu ser, sem que eu possa localizá-la. Como o corpo, minha voz se apoia com os pés na terra e se dirige a um mundo que me circunda em todas as direções. Não me serve pensar a voz como cordas vocais localizadas na garganta ou como a respiração correta com o diafragma, mesmo sendo verdade do ponto de vista fisiológico.

No aprendizado corporal, é fácil aprender pela imitação, copiando um mestre. Penso que, com a voz, querendo reconhecer a própria particularidade vocal, a imitação direta pode provocar danos. Foi mais útil para mim pensar a imitação como inspiração, em vez de como cópia exata, e evitar alcançar

resultados idênticos só com a força de vontade. A perícia vocal que outros obtiveram serve de orientação para eu adivinhar meu trajeto.

Em uma de minhas primeiras improvisações vocais durante o *training*, Tage me pediu que repetisse os sons, as vozes e os rumores de um estúdio

***O eco do silêncio*** Julia Varley

Foto | Rossella Viti





cinematográfico. Não era capaz disso. Ainda hoje, sinto-me constrangida com imitações. Ajudam-me, entretanto, a descobrir, em minha mente, nexos que correspondam ou sejam equivalentes às minhas próprias imagens ou ao tema recebido. Não se trata mais de imitação, mas de um processo pessoal, que explora as figurações como ponto de partida e que não pode ser julgado com base em sua semelhança.

Tive de aceitar que pessoas com grande capacidade vocal não são sempre os melhores mestres. No momento de ensinar, querem transmitir sua técnica, apresentando-a como objetiva e geral. Especificamente no canto, há uma tendência a se querer impor um só modo de cantar ou respirar, considerando-o "correto". Uma técnica aprendida e que deu resultados não é garantia de sucesso para todos. Creio que existem necessidades diversas e que cada pessoa deve encontrar a técnica que melhor funcione para ela. Acredito que existam milhares de modos de respirar, de cantar e que cada pessoa deve reconhecer o seu. Encontrar o meu é um processo ainda em curso, cheio de miragens e equívocos, de descobertas e consternação.

Voz aberta, fechada, relaxada, sustentada, que utiliza ressonadores, de cabeça, de "belo canto", pensando, não pensando... As teorias e conselhos que escutava no início do meu aprendizado me deixavam sempre mais confusa. Minha voz cotidiana é tímida. Para o teatro tinha de lhe dar volume. Queria alcançar os resultados, ser hábil como as atrizes do Odin Teatret, que eram meus exemplos, queria "funcionar" em cena. O que consegui foi o desequilíbrio entre respiração e emissão vocal. Depois de quatro anos de trabalho, o esforço excessivo me trouxe problemas. Minha voz tinha cãibra, não conseguia emití-la de modo contínuo, estava estragada e não queria mais confiá-la a ninguém. Metade do meu rosto ficava dormente e um músculo do pescoço se dilatava mais que outro. Minha mãe estava convencida de que era por causa do trombone que eu tocava, pois a força de respiração que havia desenvolvido lutava com minha voz, em vez de sustentá-la. Todas as vozes artificiais (falsetes, nasais, rugidos etc.) conseguia sem dificuldade, mas não podia falar com voz normal, nem mesmo na vida privada. Era incapaz de conversar ao telefone ou com qualquer um sentado ao meu lado, no carro. Não conseguia ter volume a curta distância. Minha voz tremia, era introvertida e desafinada. Estava cheia de machucados e de limites: entre teatral e pessoal, nasal e gutural, cantada e falada.

Visitei médicos, dentistas, fonoaudiólogos, neurologistas, especialistas em garganta, psicólogos e cada um deles indicava uma solução diferente para o meu problema: submeter-me a uma operação nos dentes, fazer terapia, tomar penicilina por um ano... Não aceitei nenhuma dessas indicações e segui minha intuição.

Tive de aprender a conhecer de novo minha voz, sem me preocupar com as técnicas necessárias para o teatro. Repetindo frases cotidianas em tons simples e normais, respirando de modo relaxado, fazendo uma aspiração antes de cada palavra, realizando exercícios de aquecimento, gradualmente, recuperei a confiança.

Alternava vibrações e pontos de apoio com M, N, Ñ, V, B, Z, depois com R, BL e BR. Pronunciava palavras inteiras, passando lentamente do ar ao som e à fala; variava o máximo possível as tonalidades e cores, dizia frases comuns com o único objetivo de reconhecer minha voz anterior àquela que desenvolvi treinando para o palco. Bocejava, respirava sem pressa, suspirava, dava baforadas e bufava como um cavalo. Esforçava-me para sorrir, abrir os olhos e as narinas, para entender que minha voz é forçada quando decido gritar, mas não quando chamo alguém. Encontrei imagens e tarefas que me estimulavam a reagir, a fazer aflorar minhas possibilidades vocais, lutando contra a tentação de *querer* conseguir um determinado efeito, de *querer* fazer tipos particulares de voz, de *querer* atingir certo tom ou volume.

A redondeza da qualidade vocal e o desejo de explorar tonalidades, timbres e cores desconhecidos da minha voz apareceram, quando comecei a aceitá-la como era, sem exigir volume, profundidade e força. Durante uma viagem à Índia, longe de todos que me conheciam como atriz, um rapaz do lugar me ensinou uma canção. Enquanto a repetia, minha voz vibrava diferente: era minha. Tremia ainda, mas isso não era importante. Era doce, não tinha necessidade de ser forte. Daquele momento em diante, começou a crescer.

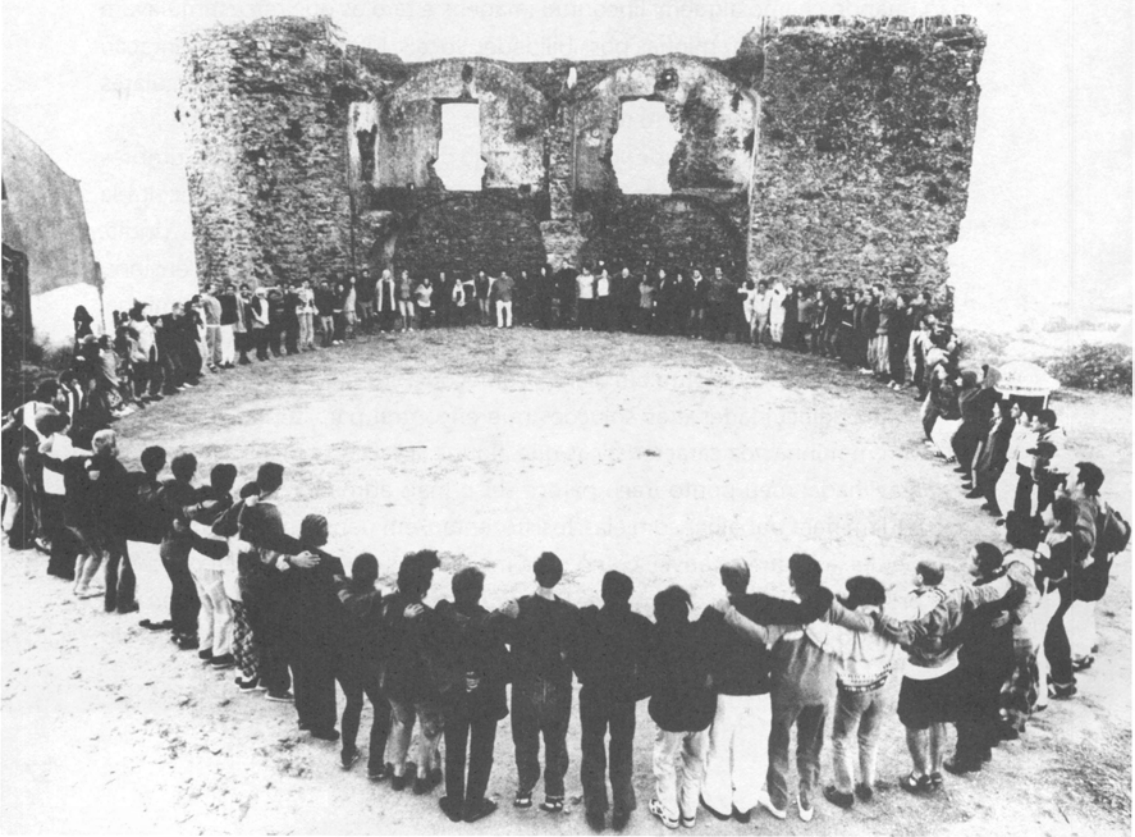
Minhas dificuldades e as soluções que encontrei para superá-las fizeram aflorar em minha voz características que alguns apreciavam. Fico assombrada e maravilhada: meu ponto fraco parece ser o mais admirado. Muitas pessoas me pedem para trabalhar com elas. Insisto, então, em pensar na voz como algo que se deixa ir, que se envia, como uma mensagem, ou que se oferece, como um presente. Não é um dom que se tem. Por isso, não quero falar da *minha voz*, destacando a ideia de posse e uma direção contra mim mesma. Prefiro falar do

eco da minha voz, para reconhecê-la, quando retorna modificada ou ampliada, focando a atenção fora de mim. A voz é uma carta que, uma vez escrita, não pertence mais a você, e, sim, à pessoa à qual é endereçada. A generosidade é, para mim, a premissa de uma voz que vibra no espaço.

Ainda hoje, pode-se notar em minha voz a hesitação, a trava, o tremor, consequência dos primeiros anos de aprendizado. As dificuldades foram uma espécie de propulsor para que inventasse exercícios e encontrasse recursos que me ajudassem. A voz me ensinou, mais do que outras práticas, que a resistência é o motor da liberdade, que os obstáculos são sinais que nos levam a descobrir o caminho, que a correnteza do rio precisa de diques para fluir.

**Aquecimento vocal** na XI sessão da ISTA, Montemor-o-Novo, Portugal, 1998

Foto | Fiora Bemporad



## A presença cênica

O que vem a seguir não tem nada a ver com um corpo esteticamente perfeito. Um corpo incrivelmente atlético e ágil pode ser cenicamente inosso e teatralmente inerte. O tema de que quero tratar se refere a um físico que pode ter perfeitamente pernas gordas, olhos cegos e movimentos espasmódicos. Um corpo atlético e jovem, que transpira energia, pode nos enganar. A organicidade de uma atriz se observa melhor na imobilidade, quando todos os movimentos supérfluos foram eliminados.

Como atriz, não são as formas naturais que me fazem atraentes em cena, mas a maneira de agir do personagem, que coopera com essas formas e a elas se opõe. Para mim, como atriz, estar “viva”, orgânica, em cena é diferente do que é percebido como tal pelo espectador. Para o espectador, a organicidade de uma atriz em um espetáculo depende de um conjunto de fatores. Essa sensação é criada pelo tema, texto, espaço, atrizes e atores, diretor, história, gênero, cultura e visão política, horário do espetáculo, disponibilidade e humor... De outra parte, não é suficiente que uma atriz esteja viva cenicamente para que fique luminosa, vulnerável, sedutora. Como atriz, posso dançar minhas ações e despertar indiferença; vibrar com intensidade e entediar. À magia de uma atriz em cena, à sua capacidade de capturar a atenção, somam-se também o rigor e o tempo de experiência, a necessidade pessoal, a confiança na prática e a própria convicção e sorte.

A presença cênica é a condição para transformar em ações persuasivas ideias e desejos, para dar à força criativa interior a possibilidade de se revelar e de se transformar em forma comunicativa. Se tenho uma presença independente do ambiente no qual estou inserida, terei mais possibilidades de contribuir para a vida do espetáculo. Não por acaso, tive de fazer crescer minha identidade cênica com muitas paradas de mão na parede: uma vez fora do mundo da ideologia e do entusiasmo desarmado, tive, antes de tudo, de aprender a pensar com o corpo, para existir como atriz.

Os primeiros exercícios que realizei no Odin Teatret serviram para reforçar a musculatura da coluna e das pernas, para potencializar o equilíbrio e a resistência, para desenvolver a prontidão dos reflexos e alongar os tendões, para me mover com desenvoltura.



Dobrava um joelho por vez, em diversas direções, com a planta dos pés apoiada no chão ou com os pés firmados sobre as pontas dos dedos. De pé, apoiava os braços na parede, na altura do rosto, flexionava e alongava os músculos das panturrilhas. Vértebra por vértebra, curvava a coluna para a frente e para trás. De costas para a parede, andava para a frente, enquanto as mãos desciam até o chão, em posição de ponte; depois subia pelo caminho inverso. Caminhava em quatro "patas", depois me agachava ao máximo e dava um pontapé. Ficava sobre a cabeça em diversas posições verticais. Levantava-me e sentava no chão de diversas maneiras. Saltava para trás e para a frente, de lado, com os pés juntos, separados, levando os joelhos ao peito, alongando os braços, como se nadasse no ar. Fazia exercícios de acrobacia e dançava com e sem música. Era importante a continuidade, a passagem de um exercício ao outro, o ritmo, como se fosse uma dança que seguia uma música interna ou externa.

Exercitava aquilo que chamo de respiração do corpo, enquanto estava parada, emanando a energia em diferentes direções, sem me mover. Armazenava a sensação de força desmedida, como se pudesse saltar como pantera, combater como um samurai, correr como um antílope e reter toda essa energia. A lembrança dessa sensação, que apareceu pela primeira vez depois de quatro anos de exercícios e desapareceu imediatamente, estimulava-me a perseverar para reencontrá-la. Às vezes, imaginava que expandia o espaço que me cercava e a auréola de energia emanada das ações ultrapassava as paredes; em outras vezes, partia do centro de meu dorso a cada movimento; em outras, ainda, concentrava-me na resistência contrária à direção que queria ir.

Defini para mim mesma a presença cênica como um corpo que respira e cuja energia se move. Para mim, uma atriz é orgânica quando a energia, ou melhor, a respiração das células, flui em todo o seu corpo. Desenvolvem-se somente as tensões necessárias, levadas por ondas contínuas de novos impulsos. Cada parte do corpo participa da ação, atenta ao detalhe, concordando ou não. A presença se baseia em alguns princípios: o equilíbrio parte do centro; o peso se transforma em energia; as ações têm início e fim e o percurso entre esses dois pontos não é linear; as ações contêm oposições e têm coerência de intenções. Nesse corpo que respira, são evidentes algumas características: o corpo é inteiro, preciso, decidido e as tensões no dorso mudam continuamente.

## Perseguindo oposições

Oposição, para mim, como atriz, é uma forma complementar de pensamento, ação, sensibilidade, vontade, intenção e resultado. Uma oposição é caracterizada por tensões antagônicas entre si. São as oposições que me mantêm em pé: a vontade de olhar para cima contrasta com o peso inerte do meu corpo; a energia muscular mantém ereta a estrutura do esqueleto, atraída ao solo pela força da gravidade. As oposições reportam aos princípios técnicos e à capacidade de fazer operar juntas disciplina e liberdade, presença e vulnerabilidade, rapidez e imobilidade, desejo eufórico de avançar e consciência do resultado final.

Em cena, meu corpo gera oposições quando tem raízes, isto é, quando tem um bom contato com o solo e, ao mesmo tempo, eleva-se, alongando a espinha dorsal para chegar a tocar o céu com a nuca. Procuro manter uma base segura, sólida, também na ponta dos pés e, simultaneamente, continuar a me estender para lutar contra “o homem cansado”, com a coluna curvada e a cabeça pendente, tão bem descrito por Etienne Decroux. Alongando os braços como ramos de uma árvore, não me esqueço de ter raízes que afundem na terra. Deslocando-me ou imóvel, a gravidade me puxa para o chão e um anjo me suspende pelos cabelos.

Jolanta Krukowska, atriz da Akademia Ruchu, um grupo de teatro polonês, ensinou-me um bom exercício para encontrar o contato com o chão. Ela mostrava como se abriam e se fechavam os dedos dos pés, um movimento veloz, como se quisesse escavar um buraco na areia. Para alongar a coluna, frequentemente pego as pessoas com as quais trabalho pelo cabelo da parte posterior da cabeça, puxando-as para cima, para lhes dar a sensação de estarem suspensas. A oposição que me faz ir para o alto com o corpo bem enraizado me permite caminhar como uma pantera silenciosa e evita danificar a coluna, pisando forte com o calcanhar a cada passo.

Oposição significa também que meu corpo não é simétrico e que minhas ações não acontecem nunca de maneira idêntica, uma depois da outra. Em cada ação, distribuo o peso diferentemente. Minhas mãos assumem formas diferentes e evitam a simetria que se vê nos movimentos de ginástica e que não produz o efeito de organicidade. Ao exercer ações reais, como, por exemplo,

empurrar um carrinho de mão, tirar uma corda, abraçar uma criança, servir um prato, abrir a porta, as mãos e os dedos assumem sempre posições e tensões diferentes e raramente o peso é distribuído de maneira igual sobre as pernas.

Oposição, para mim, é executar simultaneamente mais ações e jogar com o equilíbrio. Desloco o equilíbrio para uma direção, arriscando-me a perdê-lo, para depois estabelecê-lo de novo. O jogo com o equilíbrio vem com grandes deslocamentos no espaço, mas também em cada passo de uma caminhada. Caminhando, retardo ou antecipo o instante da queda na passagem do peso de um pé a outro. Mantenho ou deixo ir o equilíbrio dando um empurrão na direção oposta ao pé.

Obtenho oposição quando construo resistência. Ajoelho-me como se dirigisse a bacia para o alto: a trajetória da ação — os joelhos que se dobram para baixo — contraponho à resistência da bacia, que tende para cima. Ao final, meus joelhos tocam o chão sem barulho e sem me fazer mal. Caminhando, posso opor resistência ao avançar com os pés como se alguma coisa me impedisse e me empurrasse em direção contrária. A dupla intenção — andar para a frente e ser detida — e a tensão contrastante resultado dela deixam mais claro o desenho da ação. Frequentemente agarro várias partes do corpo das pessoas que querem aprender comigo para fazê-las sentir a resistência de uma força contrastante. Pego-as nos ombros, nos braços, nas pernas, nos pés, para me opor à direção que estão seguindo e fazê-las entender o trabalho necessário que tem origem em uma parte determinada do corpo.

Para criar resistência, movo-me como se atravessasse um lamaçal, uma parede de tijolos, a água, um campo de milho, uma extensão de neve fofa, o ar sólido ou como se estivesse sendo empurrada por uma rajada de vento, por ondas do mar, por uma raquete de tênis ou por um desmoronamento. A resistência do elemento pode me circundar completamente, obrigando-me a envolver todo o meu corpo. Jogo com uma mão invisível, que me detém de surpresa, para deslocar o acento da resistência no meu corpo, do joelho para o dorso, do pé para o cotovelo, ou trabalho com um colega que impede cada movimento meu, como um espelho, empurrando meu corpo na direção contrária.

Uso a oposição para obter mudança de ritmo e prevenir o efeito de "leite condensado", característico da monotonia dos movimentos ininterruptos e sem variação. A oposição é também eficaz contra o efeito "marionete", quando os movimentos se sucedem mecanicamente. O efeito "leite condensado" é

frequentemente a consequência de movimentos inchados e desnecessários (por exemplo, com o dorso) ou de exagero na trajetória de um movimento que agrada. O efeito "marionete" advém geralmente da acentuação do início e do final de uma ação, esquecendo-se de tratar com igual importância as múltiplas fases do percurso entre o início e o fim.

A oposição se revela através de tensões contrárias: levanto o braço para indicar o alto, enquanto abaixo o joelho para recolher um objeto no chão; dirijo o olhar no sentido inverso dos movimentos da cabeça; começo uma ação com um contraimpulso na direção contrária à qual pretendo seguir.

Encontro oposição, sobretudo, naquilo que, no Odin Teatret, é chamado de *sats* (uma palavra escandinava): o impulso de agir, o momento no qual toda a energia é retida e calibrada, pronta para executar uma ação. É fácil compreender o que é *sats*, quando se pensa no esporte: para lançar uma bola, o braço pega o impulso, indo para trás; para saltar, o joelho se dobra para encontrar o ímpeto; para dar um chute, a perna se retrai antes de golpear. O *sats* é mobilização muscular e nervosa, ação precisa e retida, energia modelada, pronta para agir.

*O irmão morto e Os ventos que sussurram* Julia Varley

Foto | Fiora Bemporad





A oposição — a resistência — permite a expressão, ou melhor, a “ex-pressão”, a pressão fora. A resistência, vista como limitação do movimento, obstáculo a ser superado, constrição no espaço e força oponente à direção e à tendência óbvia, ajuda a se perceber, com clareza, a forma e a precisão do corpo. Nas ações físicas, a constrição é evidente: por exemplo, o peso me impede de levantar voo. Nas ações vocais, essa obstrução é menos evidente, porque os limites da voz não são tão nítidos: a voz voa no espaço e cria o espaço. É sempre a oposição que dá a base para minha voz. Tecnicamente se fala de diafragma, mas eu prefiro pensar na terra. Recolho do chão a força da voz, pressionando os pés para baixo, sentindo as raízes que afundam no solo, como se essa tensão fosse a origem do falar e do cantar. Pensar por oposição ajuda a voz: se tenho dificuldade de emitir uma nota alta, concentro-me em arrastar a voz; se não encontro um tom baixo, surpreendo-me a procurá-lo, mandando minhas intenções para o alto; se tenho dificuldade de inspirar velozmente, acho útil fazer uma pausa para cada emissão de ar. Frequentemente, quando concentro minha atenção no sentido contrário, percebo que o problema se resolve sozinho.

Como a respiração — contrariamente àquilo que se pratica habitualmente — começa de uma expiração completa para ligar a expiração a uma tensão ativa e a inspiração a um momento de relaxamento, no aquecimento vocal, estendo minha espinha dorsal durante a expiração, aumentando a tensão e a atividade; relaxo o ventre e o torso, quando inspiro, deixando que o ar entre sozinho e ocupe o espaço livre. A sensação de oposição que vem do relaxamento na inspiração, em vez de na expiração, ajuda-me a controlar a respiração.

Pratico um exercício no qual faço a voz seguir os movimentos espirais de minha mão. Escolho começar por um tom musical baixo, quando a mão sai do chão, e elevo o tom gradualmente, acompanhando o movimento da mão que sobe. Faço também o contrário, parto de uma tonalidade baixa e elevo gradualmente o tom, enquanto minha mão se move de cima para baixo e verifico qual das duas escolhas funciona melhor para mim.

Em cena, quanto menor a ação, mais devo animá-la com energia armazenada, ou seja, retida. Quanto mais o volume da minha voz está contido, mais tenho de arredondá-la e mantê-la plena, concentrando-me na precisão da dicção. Uma ação ampla e dinâmica realizada em pé exige o dobro do esforço e do gasto de energia se a repito sentada em uma cadeira ou deitada no chão. Uma ação retida para se mostrar apenas sua mínima parte, preservando-se a

natureza das intenções e a precisão dos impulsos, cansa-me muito mais do que o empenho de que preciso para uma ação livre no espaço.

Desenvolver as oposições me ajudou a dar vida cênica a meus atos. Pensar em oposições me ensinou a encontrar princípios cênicos equivalentes à lógica da vida cotidiana. O corpo que vive em oposições me preparou para pensar de modo paradoxal e criativo. Sinto prazer ao enfrentar problemas que me dão a oportunidade de encontrar soluções que me surpreendam.

## Os torsos de Rodin

Em um corpo teatralmente vivo, as tensões no torso mudam continuamente. Retomo minha definição de atriz como a pessoa que realiza ações, que, diferentemente de um movimento, são algo que muda. Mudar significa, para mim, influir na realidade, de modo que não permaneça igual: depois que uma cadeira é deslocada, a situação é diferente. O mesmo acontece em meu corpo cênico: a ação determina uma mudança de tensões no tronco que causa, por consequência, um efeito sobre a percepção do espectador.

Não digo tensão como uma contração muscular supérflua e estática, similar a uma câibra. Penso em mudanças de tensões que têm uma finalidade, que fluem, transformam a realidade e transportam a energia, perceptíveis como variações de tônus muscular no torso. Ao se pegar uma criança no colo, pode-se notar nas costas os impulsos para abaixar, segurar, levantar e carregar. As quatro fases com suas finalidades e, por fim, com seus diferentes impulsos (*sats*) e a passagem de uma fase para a outra mudam as tensões no torso e, por menor que sejam essas variações, são percebidas pelos espectadores.

As mudanças de tensão me permitem controlar se a ação é real ou apenas exibida exteriormente. Olhar e ver são ações cujas mudanças de tensão são apenas percebíveis. Se, como atriz, olho e realmente vejo alguma coisa ou alguém, e não finjo olhar e ver, essa ação altera a tensão em minha coluna. É um processo discernível também se os olhos que veem não são visíveis.

No dia a dia, não estamos conscientes das mudanças de tensão que há em uma ação. Quando era uma jovem atriz, tinha a tendência de me concentrar no aspecto descritivo, esquecendo-me do que estava por trás, aquilo que agora

chamo de essência ou de "coração" da ação. De frente para uma pessoa que acaricia os cabelos de uma criança, meu olhar superficial registrava apenas a mão que se move docemente. Se, no entanto, observo com atenção a coluna de quem acaricia, noto mínimas modificações tônicas. É essa mudança, da qual agora sou consciente, que reforço, quando quero executar a ação em uma cena, e que determina também a qualidade e o ritmo do movimento da mão. A consciência do "coração" da ação me ajuda particularmente quando acaricio, imaginando a presença da criança. Objetos e situações reais obrigam o corpo a reagir e a se adaptar; a imaginação, ao contrário, contenta-se mais facilmente com a descrição e com a aproximação. A alternância de tensões me faz reencontrar o sentido da ação, sua qualidade real, mesmo em uma pantomima.

Em cena, a distribuição do peso e o modo de operar das tensões no corpo podem ser opostas ao modelo que me inspirou. Se desejo representar carregando um balde cheio d'água que não tenho nas mãos, acentuo o peso sobre o pé oposto àquele que suportaria o peso do verdadeiro balde. Para representar empurrando um carrinho, recrio seu peso com uma resistência no braço e uma pressão para trás, nos pés.

As tensões inúteis, superficiais e sem finalidade se manifestam frequentemente em mãos rígidas, dedos tesos, rugas na testa, boca aberta, queixo ou peito para frente. São provocadas pelo desejo de expressar, embelezar ou enfatizar as próprias ações ou pela vontade de se guiar conceitualmente, ao invés de confiar na inteligência do corpo. Limitar-me a fazer só o que é necessário requer humildade, perícia e paciência.

A mais notável mudança de tensão é percebida quando uma atriz parece levitar no espaço, mesmo permanecendo imóvel: o peso se torna energia. Um exercício que aprendi com Isso Miura, um bailarino japonês de Butoh, é prova tangível dessa transformação. Começo agachada, pronta para pegar o impulso para cima, depois salto o mais longe possível, abrindo os braços e dilatando o peito com um grito. Aterrisso precisamente na posição de partida e repito o salto em sucessão fluídica. Isso Miura praticava esse exercício ao longo de quilômetros de praia. Um exercício cansativo como esse exige, sem dúvida, a transformação do peso em energia.

No curso de uma ação, o peso se desloca de um pé para o outro ou se distribui de modo diferente pela planta do mesmo pé. Como exercício para reconhecer as variações tônicas, desloco o apoio e solicito voluntariamente a

distribuição do peso com imediata repercussão no resto do corpo. A alternância de peso de um pé para o outro é característica do corpo que dança.

Não é a forma, mas o sentido, o ritmo, a intenção — a informação — contida na forma que determina a natureza da minha ação e a correspondente modificação das tensões no tronco. Se “empurro” as mãos contra o céu, não é importante que os braços estejam visivelmente estendidos sobre minha cabeça, mas que contenham o impulso necessário. Posso executar a mesma ação de empurrar com os braços mais ou menos flexionados, mostrando-a ou escondendo-a. A informação contida na ação — certa maneira de empurrar — é mantida mesmo se a forma externa mudar, e a correspondente variação tônica tem lugar mesmo em uma forma reduzida. Procuro salvaguardar esses detalhes sem me prender apenas a grandes formas. É no conhecimento e no uso dos processos que provocam essas mínimas mudanças de tensão que meu corpo cênico revela sua particular inteligência.

Chegar ao limite de um movimento ou à extensão máxima das pernas e braços me impede de continuar a ação também na imobilidade e de manter uma tensão que vai em direção a um objeto sem nunca alcançá-lo. Se indico alguma coisa, para ficar claro o que indico, meu braço não se estenderá ao máximo, mas o cotovelo estará ligeiramente dobrado, para continuar a ação e fazer fluir, sem interrupção, a energia que liga meu torso, através do braço e do dedo, àquilo que indico. O braço teso, inerte, corre o risco de se reduzir a uma desmotivada forma exterior.

Também a voz cria ações. Age e é viva, transforma-se e transforma, repelindo, acariciando, achatando, atraindo, golpeando, carregando, circundando... Minha voz se adapta ao verbo da ação e encontra as próprias variações assim que recebe tarefas precisas: a voz que acaricia como o vapor é diferente da voz que cai como a chuva ou que corta um pêssego maduro.

As variações contínuas de timbre, volume, direção, intensidade e tonalidade, particulares de uma voz viva, são também o resultado do legado de ações vocais e de ações físicas. Minha voz se adapta, reage àquilo que faço e com isso dialoga. Uma corrida, um salto, um golpe ligeiro, uma luta, uma queda, um abraço influem sobre a voz, fazendo-a perceber o nexos com as tensões da ação física por meio de mudanças contínuas. Em vez de controlar a emissão vocal como se o corpo não estivesse empenhado em uma atividade física, procuro usar as ações para fazer meu corpo colaborar com minha voz. Deixo refletir



em minha voz as mudanças de tensão e evito pensar que isso possa parecer cansaço ou falta de controle.

Qualquer ideia preconcebida sobre o que é certo ou errado pode me levar a apalmar minha voz com uma impostação forçada e deixá-la monótona ou exagerada. O desejo de preestabelecer certo tipo de expressividade ou o hábito involuntário de repetir as mesmas entonações, como em uma cantilena, tolhe o efeito de organicidade e, conseqüentemente, de credibilidade da ação vocal.

A voz deveria ser livre das tensões supérfluas para voar e flutuar no espaço como uma bolha de sabão ou um tapete voador. Com o suporte da terra, evitando contrações inúteis no pescoço ou na garganta, empenhando meu corpo como apoio para dilatar minha presença, procuro não empurrar a voz, mas ter a sensação de deixá-la ir.

Para encontrar variações vocais, imagino que minhas palavras estejam seguindo uma mosca no espaço, inspiro-me no modo de falar de diversas línguas, imito versos e sons de animais e pássaros. Improvisei um diálogo entre um finlandês imaginário, que oferece vodka a um italiano; um chinês que faz compras em um mercado em Nova Iorque; um turista japonês que persegue uma barca em Mekong; um inglês aristocrático que toma chá; um alemão que cospe sentenças e um americano que mastiga chiclete. Os sons dos animais me permitem descobrir tonalidades que ignorava ter: um galo que acorda um povoado, um rebanho de ovelhas que passa pelo centro de Madri, o latido de um cachorro pequinês ou *dobermann*, o miado insistente dos gatos esfomeados de meu pai, uma vaca perturbada por alguém que passeia pelos campos, uma serpente que se aproxima da água, uma pomba que leva uma mensagem ao prisioneiro.

Para ressaltar uma palavra em uma frase, para mim, é suficiente inserir uma negação. Para sublinhar a palavra "massa" na frase "hoje quero massa com molho de tomate", digo "hoje quero *massa* — e não arroz — com molho de tomate". A mudança de tensão na voz ao falar a palavra sublinhada corresponde à mudança que ocorre ao longo do percurso, entre o início e o fim de uma ação física. A mudança de tensão vocal serve para acentuar uma ou mais palavras em uma frase, uma parte de um fragmento musical ou de um texto.

Para dominar as variações da voz, repito uma frase, decidindo qual palavra sublinhar a cada vez. A palavra sublinhada é dita em volume mais baixo e de modo mais lento, como um segredo. A lógica é a mesma de quando retemos

aquilo que consideramos importante, sem jogá-lo fora. Esse exercício vocal encontra seu equivalente na ação física, quando o acento tônico é deslocado no tempo: em um abraço mudo, o momento em que aperto; o impulso para pegar um objeto imaginário pode vir um instante antes ou depois; passando de uma pedra a outra para atravessar o rio, vario o momento de tirar o pé. Essa mudança de acento me ajuda a encontrar variações de ritmo.

Repito: para mim, o segredo e o “coração” de uma ação, seja física, seja vocal, estão escondidos na mudança de tensão no torso, bem representado nas esculturas de Auguste Rodin. Da ação posso eliminar a forma externa, os significados, até mesmo não mostrá-la, mas o pulsar de tensões, também sob forma apenas de impulsos, continua sendo essencial para que minha presença cênica permaneça viva.

## Precisão e decisão: o corpo inteiro

Praticar uma ação real ajuda meu corpo a ser inteiro. Penso que, no teatro, uma ação não deve ser necessariamente realística, mas real: deve recriar em cena um equivalente da força ativa na vida diária. Executar ações reais pressupõe precisão e decisão. A precisão de uma ação real em cena é dada pelo seu início, pelo seu fim e pelo percurso entre esses dois pontos, que não é linear, antes contém mudança de tensão. A fidelidade à intenção e à particular precisão da ação real me obrigam a estar presente aqui e agora, a me concentrar naquilo que é necessário, enriquecendo a ação de detalhes simultâneos, sem, no entanto, antecipar a próxima ação nem arrastar comigo matizes e características da ação executada anteriormente.

O corpo de uma atriz que age em cena me parece inteiro, isto é, preciso e decidido, quando não percebo bloqueios — especialmente nos joelhos, peito e pescoço —, que obstruem o fluxo dinâmico e a passagem de energia entre uma parte e outra do organismo. Os movimentos dos pés, dos dedos das mãos, dos olhos são coligados, como uma corrente invisível, mas perceptível, que atravessa incessantemente o torso, como uma linfa vital. A espinha dorsal assume uma posição elástica, que não freia o curso da respiração e o relaxamento da musculatura.

Mikkel Futtrup, o filho de uma amiga, tocava violino desde pequeno. Foi ele que me ensinou que, para se manter posição elástica no torso, deve haver espaço para um passarinho sob as axilas. Os cotovelos não permanecem suspensos no ar como para acolher uma águia, mas se separam um pouco, na medida exata para não esmagar um passarinho. Os joelhos estão sempre ligeiramente dobrados para a frente, como prontos para responder a um impulso, evitando uma posição tesa e travada e deixando passar a energia que vem da terra e dos pés. Levantando-me do chão e deitando-me de novo, procuro seguir uma linha de deslocamento que não obstrua a respiração e não provoque uma tensão do queixo muito à frente ou que a cabeça se incline sobre o corpo no esforço de levantar o torso.

As ações das extremidades se ligam ao torso e à bacia. Os movimentos dos braços, das pernas e da cabeça partem de um centro que se situa no tronco ou nele provocam um reflexo. Se a posição de parte do meu corpo é exagerada, devo encontrar um contraponto que me ajude a manter a estabilidade e a prontidão das ações. Como atriz, mesmo sentada, se ajo com todo o corpo, não termino minha ação na bacia, apoiada na cadeira, esquecendo as pernas em posição inerte. Mantenho sempre uma conexão que flui do dedo do pé para o olhar.

Penso no mundo em torno de mim como sendo redondo: procuro não restabelecer para cada ação uma visão frontal e não concluir as ações sempre no mesmo ponto do espaço. A escolha de buscar contrapontos, de variar o ritmo, de segmentar uma ou mais ações, de isolar uma articulação envolve o organismo inteiro e estabelece relação entre as ações.

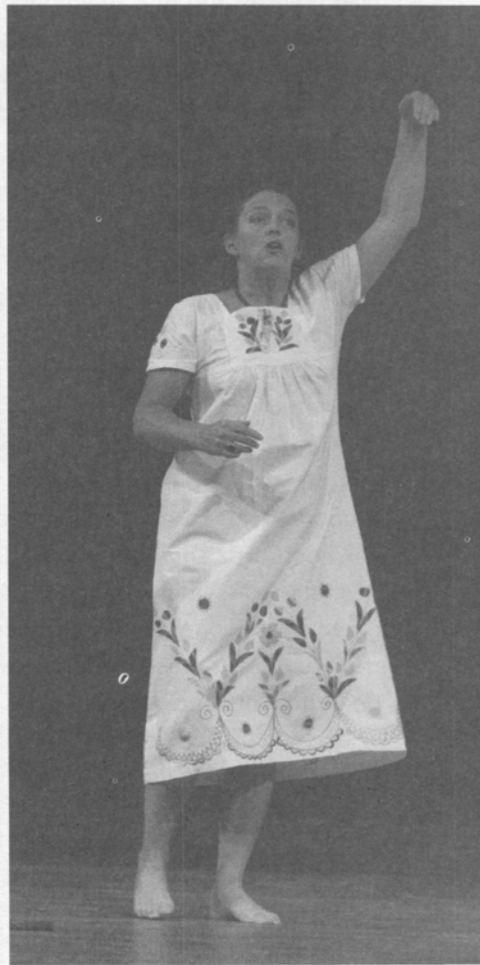
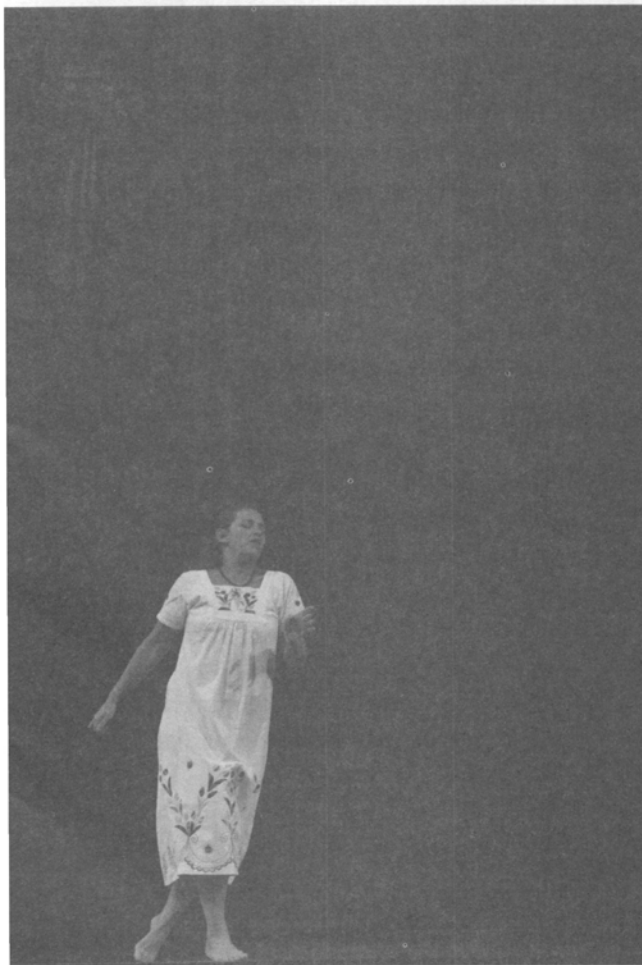
A precisão das extremidades, ou seja, das mãos, dedos, pés e olhos, revela fidelidade com a intenção e com a ação real, ajudando-me a adquirir credibilidade como atriz. O modo de caminhar, de usar as mãos, de dirigir o olhar muda, conforme a situação em que ajo. É diferente me imaginar andando sobre a areia ou sobre o gelo; sentir a erva úmida ou um mosaico de ladrilho sob os pés; tocar um coelho ou um ouriço; indicar um cartaz ou um cavalo galopando; pegar um livro ou uma almofada; lançar um dardo ou uma bola; ver longe ou o próprio nariz; olhar o sol ou um cálice de vinho. Os detalhes que são parte essencial da realidade imaginada geram a precisão que caracteriza uma reação autêntica.

A precisão é comumente associada à capacidade de se repetir uma cena de modo igual. Para mim, agir com precisão não significa reproduzir uma cópia

exata, mas executar a ação que é necessária naquele momento. Percebi isso durante os ensaios de *Cinzas de Brecht*. Else Marie Laukvik repetia uma cena, acrescentando, a cada vez, novos detalhes, enquanto Eugenio Barba comentava: "É incrível como Else Marie é precisa". Procurei entender o que o diretor via que eu ainda não conseguia notar. A precisão deixa incisivo e claro o desenho do corpo no espaço. Como em um livro, as letras não são escritas a esmo, mas se ordenam em palavras, frases, capítulos. Do mesmo modo, em um corpo preciso, as ações seguem uma ordem e são ligadas por início e final claros. As ações são focadas como em uma fotografia ou em um enquadramento cinematográfico e não aparecem confusas e desfalecidas como em uma imagem de televisão mal sintonizada.

***O tapete voador*** Julia Varley

Foto | Francesco Galli





A precisão é a condição para se ser decidida. Para ser decidida, devo estar convicta. Crer firmemente naquilo que executo me ajuda a persuadir quem vê, mesmo se a ação for ridícula ou absurda. É importante, para mim, poder me lançar com decisão naquilo que faço, como uma pessoa que aprende a nadar se atirando na água, sem fazer pequenas tentativas com os pés ou se preparando com um salva-vidas. Com a experiência, a convicção vem de uma necessidade interna, de uma lógica pessoal, que seleciona uma ação, e não outra. Um corpo decidido é o contrário de um corpo confuso, que incomoda o espectador. Não tem medo de cometer erros, não é dominado pela exigência de ser belo e perfeito, sabe também perder o controle e se arriscar, aceita momentos de incongruência, explosões inesperadas e tempestades de impulsos contraditórios. Se meu corpo é inteiro, isto é, preciso e decidido, caio e levanto, salto um obstáculo e chego a outro lugar, corro e tenho um porquê.

O corpo inteiro é crível. Credibilidade, para mim, não significa inteligibilidade. Não é necessário que se entenda o que estou fazendo como atriz, já que as ações são críveis. A precisão e a decisão fazem perceber que existe uma lógica, mesmo que ela escape ao espectador. Quando alguma coisa não me convence nos gestos de uma jovem atriz, pergunto-lhe os verbos de suas ações. Mais de uma vez, obtenho respostas genéricas, com adjetivos e substantivos que descrevem estados de ânimo, em vez de verbos que constituem o esqueleto da ação. Ou, então, recebo respostas nas quais os verbos não correspondem àquilo que foi mostrado, porque as ações não levam em consideração os detalhes que são a necessária consequência dos verbos escolhidos. Muitas vezes, a ausência de credibilidade ligada à falta de precisão e decisão se deve à preocupação de querer ser original e ao medo de respeitar a simplicidade e a "pobreza" da concretude da ação.

Não é o volume de ações que me deixa viva em cena como atriz, mas o seu ser real, ou seja, sua precisão. Quando trabalhei com os Viajeros de la Velocidad, um grupo de teatro argentino habituado a exercícios físicos de grande vitalidade, convidei a atriz e os atores para se sentarem no chão, com um lápis à frente deles. Pedi que fizessem o movimento de pegar o lápis, sem tocá-lo. Fazer "como se" o pegassem. Logo depois, deveriam pegar realmente o lápis, concentrando-se naquilo que acontecia em suas costas. O movimento de imitação não implicava nenhuma mudança de tensão nas costas, enquanto a ação verdadeira, mesmo que pequena e fácil, continha uma tensão, uma minúscula passagem de energia

no momento exato em que os dedos se fechavam ao redor do lápis. Repetindo o movimento sem o lápis, mas conscientes da mudança indispensável de ações e da precisão necessária para levantá-lo (e não a uma cenoura ou a um livro), a minúscula tensão dava à ação um caráter preciso, crível, portanto. Repito frequentemente esse experimento em meus cursos, para explicar a diferença entre movimento e ação. Faço com que se descubra a ação que envolve o corpo inteiro em uma mínima tensão, usando um lápis ou mesmo uma folha de papel.

A coerência ajuda meu corpo a ser preciso e decidido. Ela não depende do modo com que me comporto na vida cotidiana, mas da escolha de um modo de pensar e de convenções teatrais, bem como do respeito por elas. Reconstruo uma lógica equivalente, não igual àquela da vida, que me permite focar em minhas intenções, modelar minhas ações e variar minha energia e, assim, agir com precisão e decisão. A coerência pode advir de um princípio estabelecido para um exercício, de uma característica escolhida para um personagem ou do estilo de um gênero performático específico. Por exemplo, no *training*, posso caminhar apenas sobre a ponta dos pés ou sem tirar os calcanhares do chão; mover com um impulso dos quadris ou no sentido oposto ao do braço; utilizar movimentos sempre circulares ou diretos.

Queria um corpo inteiro que fosse decidido, e não que tivesse de decidir; que não quisesse expressar, mas que fosse expressivo, preciso, isto é, pronto para reagir e intervir em qualquer circunstância; potente, mas não pesado. O corpo cênico tem essas características quando é centrado em si mesmo e, ao mesmo tempo, consciente de tudo que acontece em torno; quando não há divisão entre ser e querer ser; quando o pensamento não se interpõe e torna lenta a capacidade de reação. Os neurobiólogos afirmam que, em nosso cotidiano, agimos antes de pensar a ação. Queria ser assim, inteira em meu comportamento cênico, para poder chegar sempre antes do pensamento.

## Precisão e decisão: a voz inteira

Como o corpo, também minha voz busca precisão, decisão, inteireza. A ciência diz que um hemisfério de nosso cérebro determina nossa capacidade de cantar, e o outro, a de falar. Em meu trabalho, comporto-me como se isso

não fosse verdade. Esforço-me por não criar separações artificiais, para dizer os textos como se cantasse e para cantar como se falasse e para agir em cena com o mesmo tipo de emissão vocal que uso na vida. Não obstante as diversas variações, cores, ressonâncias e tonalidades, penso na voz como algo inteiro, como uma unidade cujos caminhos são só meus.

Para mim, a característica distintiva da voz inteira é o fato de se situar no centro do tronco, de achar apoio nos pés seguros sobre a terra e de manter a ligação em toda a sua extensão, ou seja, não abandonar a sensação de enraizamento, quando falo para o alto, nem a capacidade de elevar aos céus uma voz cavernosa. Os tons altos partem de baixo e os tons baixos se lançam do alto. O corpo inteiro, com sua voz, dança, pensa e canta, enquanto caminha, age e fala.

Minha voz é inteira, isto é, segura, precisa e decidida, quando reage e tem um motivo para se expandir no espaço: não é importante cantar “bem”, mas adormecer a criança com uma canção de ninar, manter o ritmo coletivo de trabalho para instalar trilhos ou revelar a própria paixão. Com a voz, sou decidida, quando chamo o motorista para parar o ônibus, quando vendo peixe no mercado, quando defendendo meus pequenos como uma hiena frente a um leopardo. O medo de tons altos ou baixos, de errar, de me fazer mal provoca uma hesitação que pode ser danosa. Quero deixar minha voz livre para reagir, esquecendo-me da obrigação de ser interessante ou expressiva. Minha voz ganha peso automaticamente, se levo uma carga ou se sou capaz de recriar a realidade de um peso imaginário, sem mostrá-lo com um afã inútil ou exagerando os movimentos do corpo; se tiro, empurro ou lanço alguma coisa usando todo o meu corpo, e não só o braço, a cabeça e o queixo. Minha voz participa automaticamente da ação e a sustenta.

A precisão da minha voz decorre da concretude da intenção e do tipo de ações que cumpre, de saber a quem ou a que coisa se dirige e de onde, no espaço, encontram-se os interlocutores. Devo saber a quem ou a que coisa me dirijo: a um só espectador, a todo o público, a mim mesma, a uma atriz que está a meu lado, à árvore do jardim fora do teatro, a uma amiga em outra parte do mundo, ao sol... A voz reage e se adapta. Cada espectador tem o direito de ouvir, e minha voz, amplificada, deve alcançar o espaço inteiro. Sou consciente de que uma plateia com uma, três ou trinta fileiras de espectadores exige adaptação das minhas ações vocais.

A precisão da voz se nota também em sua capacidade de reagir rapidamente. A voz se adapta às circunstâncias que mudam e à distância da pessoa à qual se dirige, sem perder elasticidade, desenvoltura e flexibilidade. Utilizo um exercício em duas fases para verificar a capacidade da voz de se liberar dos hábitos técnicos para se adaptar a uma situação. No primeiro estágio, peço a uma pessoa que escute outra que diz um texto. Quem escuta desloca-se, aproxima-se e distancia-se de quem fala, controlando quem diz o texto, para que não grite, quando se encontra perto, ou, para que possa escutar, quando estiver longe. O aumento de volume não deve provocar tensão no queixo ou na fronte, mas provir do empenho do corpo e do bom apoio dos pés. Depois as faço repetir o exercício, mas, em vez de dizer um texto, quem fala trata de um tema atual. A diferença de vitalidade das vozes e dos corpos nas duas versões do exercício depende do interesse de quem escuta. A consciência de dever captar a atenção do ouvinte com aquilo que se diz contribui para a precisão e para a decisão da voz. Quem fala não pensa no volume, na distância, na interpretação, mas só em manter o contato com quem escuta, enquanto este se desloca no espaço. A voz se adapta automaticamente, sem tensões supérfluas.

Para ajudar na precisão, invento ouvintes imaginários, para os quais minhas palavras ou canções são importantes. Posso chamar uma pessoa no telhado da casa em frente ou contar uma fábula a uma criança que está em meu colo. Quem escuta não é necessariamente um ser humano; também as paredes, os fantasmas no sótão, as lagartas na horta podem captar minhas palavras com suas orelhas peculiares.

No corpo inteiro, a voz é sincronizada com as ações físicas. Isso não significa que cada palavra deva corresponder a uma ação, mas que a voz se une a meu corpo como quando danço, seguindo um ritmo, com isso dialogando ou a isso me contrapondo. É como se a voz dançasse com a música das ações do meu corpo, tornando-se um todo. As ações físicas e as ações vocais interagem como duas partituras simultâneas de uma mesma composição musical. Na vida cotidiana, nossos gestos seguem sempre o ritmo de nossa fala. Em cena, devo saber reconstruir essa sincronia na montagem de minhas ações físicas e vocais. Como atriz, com a repetição, recomponho a unidade dos elementos singulares transformados e decompostos até quando as divisões que pertencem ao processo de realização não sejam mais percebíveis. Então o modo de falar deve parecer espontâneo, não obstante ter sido construído artificialmente. Se a voz



e o corpo seguem dois ritmos autônomos, sem relação entre eles, o espectador sente um efeito de estranheza e de inorganicidade.

A unidade entre minha voz e meu corpo ajuda minha voz a se expandir em todas as direções. Para dar corpo à voz, de modo a obter volume sem gritar, não dirijo a voz apenas à minha frente, mas atrás, abaixo e acima: trabalho com a sensação de que a voz se alarga, invadindo o ar ao redor, como uma bola. Uso a imagem do boneco da Michelin, cujo corpo é feito de pneus: grande, gordo, mole e elástico. A voz se revela redonda e ampla, porque inclui todo o espaço circundante. Outras imagens que me ajudam são a sensação de sol que irradia calor, a consistência de amassar o pão, a doçura de um sorvete que derrete na boca, a circunferência de uma laranja ou de um bocejo.

Minha voz pessoal tem a tendência de tremer, às vezes é frágil, tímida e dá a impressão de ser embargada, mas, apesar disso, não renuncio a ser decidida. Ainda hoje fico perplexa diante da misteriosa capacidade da voz de seguir uma lógica sua, que não controlo. Pertence à minha criatividade de atriz criar situações nas quais me sinto segura e posso reagir com confiança, protegendo minha vulnerabilidade. Aproximo técnicas de canto e de fala, pensando, por exemplo, que, na fala, ocorrem sempre mudanças de tonalidade que são variações musicais. No canto, os tons são mantidos em altura fixada pela nota musical, enquanto, na fala, as variações surgem em frações de tom e mais velozes, mas, em ambos, reconheço sons que interpreto como música.

Cantando, a exatidão da entonação predispõe à precisão. Quando a entonação é sustentada por uma ação ou por uma imagem e consigo esquecer o problema técnico, a voz tende a se regular sozinha e se afinar naturalmente com aquilo que escuta. Entendi isso ao escutar um coro que cantava mais afinado e unido, enquanto cantava como se fosse neve que cai sobre o Mont Blanc em janeiro, ou mesmo como a névoa que abraça São Paulo, ou ainda como um gato enamorado de um cão de rua, mais do que quando se preocupava em ser afinado. Na entonação, a precisão é alcançada quando se mantém o tom em movimento. Brigitte Cirla e Helen Chadwick, as duas cantoras que conheci com o Magdalena Project, ensinaram-me a pensar o tom como um contínuo voo para o alto, que não permanece jamais igual e parado. A precisão e a decisão não se fixam: a inteireza segue um percurso necessário.

### 3. O *training*

---

#### As faces do *training*

"Ainda pratica o *training*?", perguntam-me frequentemente. Depois de trinta anos de trabalho no Odin Teatret, é uma pergunta difícil de responder: Sim! Não! Depende! O que é o *training*? O que indica essa palavra tão comum entre os grupos de teatro de todo o mundo e que não se deixa traduzir? Como se pode traduzir o *training* depois dos estudos de Stanislavski, da biomecânica de Meyerhold, da experiência do Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski, do Living Theatre e da vasta e duradoura exploração do Odin Teatret? É aprendizado, treinamento, adestramento, trabalho sobre si mesmo, preparação, meditação ativa, ginástica, uma disciplina física e mental, um processo de integração com um ambiente, um refúgio, uma competição consigo e com os outros? Um pouco de tudo isso? Outra coisa?

Graças ao *training*, descobri minha linguagem de atriz e os princípios da presença cênica. Aprendi a dirigir essa presença no espaço, a reagir, a combinar os dinamismos das ações físicas com as sonoridades do fluxo vocal e a me distanciar de tudo que havia aprendido antes para achar outro percurso. O *training* hoje é meu microlaboratório, onde procuro frutos que provavelmente serão levados em seguida aos espectadores. É uma zona não pública no âmbito da profissão, onde descubro minha terminologia. É um arquivo pessoal de cujo húmus brotam personagens e ideias, primeiras montagens de textos, canções, sequências de ações. É um terreno privilegiado, onde, como atriz, permito-me não obter resultados, quando busco novos materiais e propostas. É o interstício de independência do diretor e dos interesses e objetivos que prevalecem naquele momento no Odin Teatret.

O *training* me oferece a possibilidade de enfrentar dificuldades, de fazer tarefas para mudar os hábitos incorporados no espetáculo anterior, de descobrir novos pontos de partida; é um espaço em que posso despertar e

satisfazer minha curiosidade, cogitar desafios, encontrar alívio pelo desgaste dos ensaios e do empenho de apresentar espetáculos. Parto de coisas simples, que, depois, desenvolvo: uma música, um tema, uma poesia, uma fotografia, um quadro.

O *training* é o tempo da minha autonomia. Gosto de estar sozinha na sala, afinal é um luxo que não posso me conceder todo dia, como no tempo do meu aprendizado. Encontrar tempo para essas ocasiões hoje é difícil para mim, com as turnês, os espetáculos, o ensino, a direção, a redação da revista *The Open Page*, o computador, os *e-mails*, o planejamento de festivais, a organização, as numerosas atividades paralelas. Fico feliz, quando posso permanecer quatro, cinco horas em uma sala, sem saber onde vou chegar, mas consciente de que planto as primeiras sementes da necessidade de fazer um novo espetáculo, do qual ignoro tudo.

Depois de trinta anos de *training*, durante os quais enfrentei os diversos aspectos da complexidade do trabalho de atriz, sinto o desejo de voltar atrás e ter um relacionamento mais simples e rudimentar com meu próprio corpo, de tratá-lo bem e de encorajá-lo. Para mim, o *training* é também uma espécie de ginástica para redescobrir, fazer ressurgir e sentir novamente uma energia primordial: exercícios para reforçar a coluna, para alinhar os ossos, para aliviar dores e contrações, para manter o tônus muscular. Como um *training* diário é difícil, as demonstrações de trabalho, os seminários e os espetáculos, com sua variedade e quantidade, são oportunidades para manter viva a curiosidade pela pesquisa. Hoje faço *training* vocal mesmo durante uma viagem de carro, acompanhada de música gravada, e durante as férias, quando o teatro está à minha disposição e sei que ninguém ouvirá ou verá o que faço.

*Training* é um termo que, para mim, permanece no inglês. Fiz *training* quando competia no esqui e, em geral, faz-se *training* para aprender qualquer coisa. O *training* me permitiu adquirir presença cênica: não seria nunca aceita no Odin Teatret ou em qualquer outro grupo teatral se não o tivesse feito. O *training* foi meu ritual de passagem para me tornar atriz.

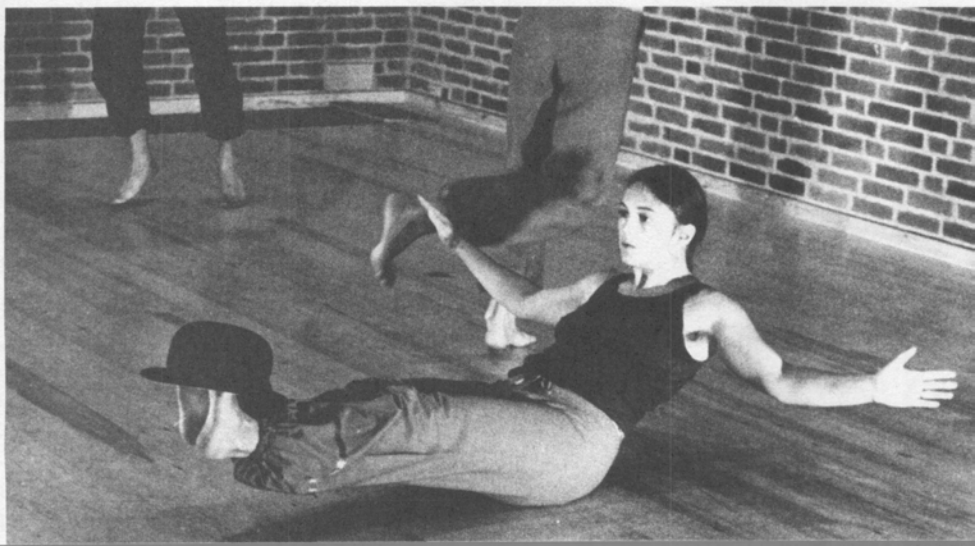
Existem várias fases do *training* que dependem da maturidade pessoal da atriz e do estado de desenvolvimento do teatro no qual trabalha. No início do Odin Teatret, a primeira fase compreendia rudimentos e técnicas de pantomima e de balé, elementos de acrobacia, alguns exercícios dos livros de Stanislavski e outros aprendidos do Teatr Laboratorium de Grotowski.

Em uma segunda fase, o *training* é personalizado. As atrizes e os atores do Odin Teatret começam a inventar seus próprios exercícios, a variar e seguir ritmos pessoais em sua execução. De manhã, os exercícios eram praticados em conjunto, mas cada um trabalhava por si, na mesma sala. O *training* era um mundo completamente separado dos ensaios e dos espetáculos. Não havia nenhum contato direto entre esses aspectos do trabalho, apesar de as formas dos exercícios poderem colorir os movimentos típicos de uma atriz em uma improvisação ou em uma composição.

A terceira parte começou em 1973, pouco depois das gravações dos filmes educativos sobre *training* físico e vocal. Os exercícios começaram a perder prioridade, deixando lugar para a curiosidade e problemáticas de cada ator e atriz às voltas com investigações e tarefas para um novo espetáculo. Nessa fase, as formas preestabelecidas dos exercícios foram substituídas pela tendência de seguir os princípios e se ampliou a perícia de dirigir a energia no espaço, trabalhando-se com objetos. Os trajes escuros habituais para o *training* foram substituídos por roupas coloridas. Depois, em 1974, houve uma revolução: durante sua estada no sul da Itália, o Odin Teatret apresentou para a população local um espetáculo composto por elementos do *training*. Era *O livro das danças*. Exercícios e sequências espetaculares com bastões, bandeiras, mastros coloridos e instrumentos musicais, expostos ao ponto de poderem ser mostrados, inclusive na rua, foram montados segundo estrutura rítmica elementar, que não contava uma história (não por acaso levou esse título). Daquele momento

*Training* na sala vermelha do Odin Teatret, 1983

Foto | Christoph Falke





em diante, os mundos do *training* e do espetáculo se influenciaram mais diretamente. Agora é frequente que, no *training*, um personagem ganhe vida ou que se consolide um esboço de cena para o espetáculo.

O *training* sempre funcionou como um lugar para testar os jovens que querem se unir ao grupo. É uma iniciação que introduz a cultura do Odin Teatret. Em todas as suas fases, o *training* permanece o campo onde cada um pode confrontar seus próprios limites e recursos. Cada atriz enfrenta a solidão e a necessidade diária dessa prática humilde e anônima e continuará a fazê-lo mesmo quando, depois de muitos anos, o *training* não for mais reconhecido em sua forma habitual de exercícios seguidos em uma sala de trabalho.

No Odin Teatret, são, sobretudo, as mulheres que têm perseverado em um compromisso paciente e curioso, continuando a desenvolver o *training* pessoal e renovando o sentido. Penso que, para elas, o *training* não é um instrumento que serve para dominar uma técnica ou confirmar uma capacidade, mas um espaço subjetivo para descobrir e descobrir-se.

## O meu *training*

Detestava a corrida. Às sete da manhã, com chuva ou com neve, no escuro das manhãs invernais ou à luz do verão nórdico, os dias dos primeiros anos no Odin Teatret começavam sempre com uma corrida de trinta ou quarenta minutos. Corria, porque era obrigada. Distraía-me com a paisagem ou aprendendo textos. Quando o *training* passou à fase pessoal e pude escolher eu mesma o programa, substituí a corrida por exercícios de resistência física aprendidos em um curso de artes marciais. À primeira fase do meu *training* pertence também as horas que dedicava à acrobacia. Não me aterrorizava a cadeira sobre a qual deveria saltar, mas o colchonete duro do outro lado, no qual aterrissava minhas costas rígidas.

Desde os primeiros dias, trabalhei com objetos: duas bandeiras e duas pequenas pernas de pau. Alguns anos depois, agregaram-se outros: um tambor, um bastão negro e um chapéu inglês, um monociclo e pernas de pau mais altas. Jogando, pegando e manejando as bandeiras ou o longo bastão, aprendi a reagir com todo o corpo, combinando essas sequências com exercícios de acrobacia que exigiam explosão e controle dos impulsos. Mais tarde ainda,

os objetos foram redimensionados, para assumir volume e caráter menos espetacular; faziam-me companhia quando trabalhava sozinha, sem um colega com quem dialogar ou um mestre que me observasse. A música foi outro apoio para vencer a solidão e ter um parceiro com o qual pudesse interagir.

Comecei aprendendo exercícios dos outros, mas fui rapidamente encorajada a inventar os meus. Podia organizar livremente meu *training*, aplicando os princípios ou procurando resolver as dificuldades, construindo materiais cênicos e montando-os juntos. Um exercício que me deu a primeira sensação de enraizamento foi a caminhada do samurai, desenvolvida no *training* por Iben Nagel Rasmussen. O peso mantido contra a terra, a dureza e a ampliação dos passos, a sensação de vigor e imobilidade necessárias após cada movimento exigiam um bom apoio e uma concentração de energia na bacia, com a coluna bem alinhada sobre ela. As caminhadas desenvolvidas por Tage Larsen, inspiradas nas ancas ondulantes de Marilyn Monroe, e as inventadas por Etienne Decroux, que aprendi com Ingemar Lindh, ensinaram-me a flutuar, sem baixar ou levantar a cabeça, mantendo a mesma distância entre os ombros e o chão. Com essas caminhadas, descobri como compensar, com uma parte do corpo, a atividade de outra parte.

No início, para encontrar a precisão da ação, deixava-me guiar por imagens detalhadas: caminhar entre os trevos de quatro folhas, ser mordida por um caranguejo, colher margaridas e fazer um colar, preparar uma mala, correr atrás das ondas do mar... As imagens dirigiam meu modo de agir "real". Com os anos, meu corpo aprendeu a pensar sozinho e a aprimorar a precisão das ações, sem pensar primeiro.

Aos exercícios de composição seguiram-se as danças de salão e diversos tipos de caminhadas acompanhadas por música de marchas. Depois, trabalhei sobre diversas fases de um passo, permanecendo sentada em uma cadeira ou no chão, improvisando com o personagem Lady Macbeth, de Shakespeare, ou de Verdi, dançando em ritmo irlandês. Com os anos, a presença contínua de Tage e Iben, ou de outros mestres ocasionais, diminuiu. O *training* se tornou mais pessoal e solitário. Substituí os exercícios que aprendia ou inventava por princípios que queria aplicar; a técnica de montagem para amalgamar ações físicas e textos, canções, figurino e objetos se sobrepunha às composições. Mais recentemente, meu *training* se tornou, de preferência, vocal, acompanhando canções com posições, danças e ações.

Na realidade, conheci o *training* do Odin Teatret como um trabalho prioritariamente individual. Podíamos ser vários na mesma sala — e, evidentemente, o trabalho de uma pessoa influencia, de algum modo, o dos outros —, mas o caminho de crescimento, a escolha dos exercícios e do ritmo a seguir pertencia a cada um. Mesmo que todos estivessem imersos em uma única música (como aconteceu em 1976, com um disco repetitivo de samba, ou quando os nossos atores músicos tocavam), cada um de nós seguia motivações, objetivos e princípios próprios.

O *training* feito em dupla ou em grupo servia, em períodos específicos, para dar início às cenas, para ensaiar músicas ou cantos ou para encontrar pontos de partida comuns que eram desenvolvidos, visando a um novo espetáculo. Um período de *training* comum foi chamado *Fiskedam* (aquário). Era 1978. Tocávamos em turnos com a orquestra que acompanhava o trabalho, improvisávamos personagens, entre os quais, alguns que foram inseridos em *Cinzas de Brecht*, desfrutávamos tudo que era possível, até que um dia o diretor interveio e eliminou os patins de rodas, as roupas exóticas e os monociclos.

Em 1979, por um mês, Torgeir Wethal guiou os mais jovens do grupo, ensinando os exercícios que tínhamos visto apenas no filme. Tentei ficar de cabeça para baixo em todas as posições possíveis, lutar com bastões de plástico, mirando os pés e a cabeça de um colega, seguir os impulsos com todas as partes separadas do corpo na “plástica” e trabalhar por horas com acrobacias e exercícios chamados ponte, meia ponte, paradas, saltos, vermes, gatos e golfinhos.

Com os anos, outras influências também enriqueceram meu *training*. A consciência dos princípios gerais observados no *training* do Odin Teatret, como em outros gêneros artísticos codificados, é a consequência de encontros com mestres do teatro asiático e europeu, especialmente durante as primeiras sessões da ISTA, fundada em 1979. Desde então, a linguagem para explicar, usada nos cursos e demonstrações de trabalho, tornou-se mais explícita.

O *training* não era apenas feito e transmitido na prática e em silêncio, mas também teorizado com palavras e conceitos como “ações reais”, “nível pré-expressivo”, “efeito de organicidade”, “forma e informação”, “segmentação”, “modulação de energia”. Não obstante, quando estou sozinha em uma sala, durante meu *training*, não preciso dessas palavras, pois o *training* permanece sempre como um universo privilegiado de ações.



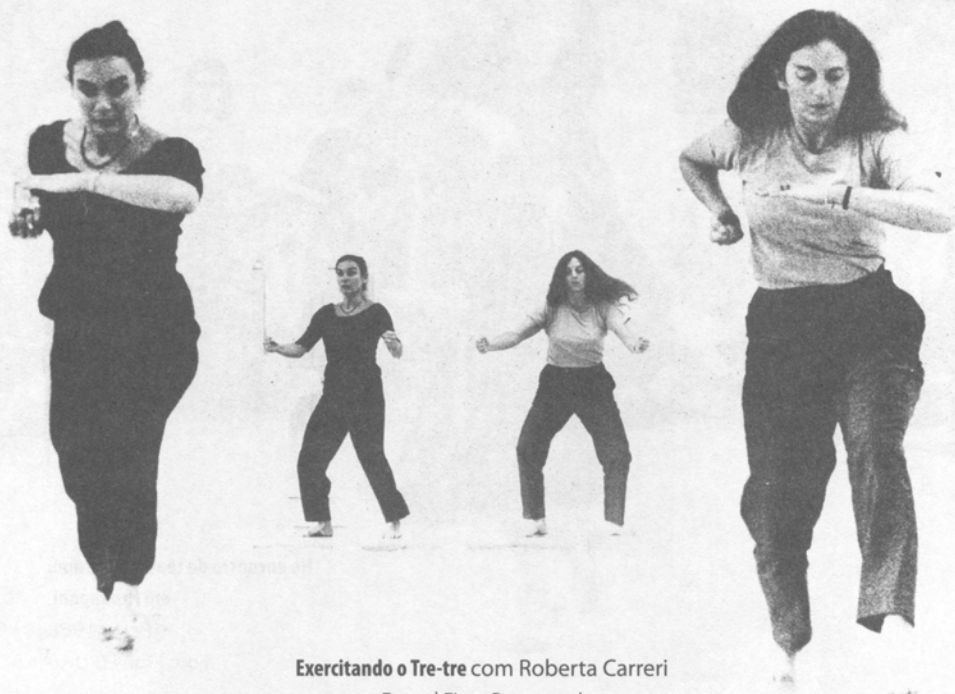
No encontro de teatro de grupo,  
em Huampani,  
Peru, 1988  
Foto | Tony D'Urso

## Por que o *training*

Há atrizes que são naturalmente vivas em cena e que não devem trabalhar para adquirir essa qualidade. Eu não sou uma delas. Tive de suar para conseguir vida cênica e aprender a executar ações reais, assimilando os princípios que permitem ao espectador vê-las. Uma atriz se torna melhor fazendo exercícios e *training*? Sei que, se eu não os tivesse feito, não poderia nunca ter me tornado atriz. Provavelmente nem teria sido atraída pelo teatro.

O *training* e os exercícios são, para mim, o contato com tarefas concretas, a demonstração de que existe um caminho de aprendizado para a profissão de atriz, que o empenho é sério: é preciso se exercitar como um músico ou um bailarino. A inspiração e a necessidade de me expressar e de ser criativa não teriam me ajudado. O trabalho e a transpiração são melhores para a minha necessidade de inteireza como pessoa. Faço o *training* em todas as formas possíveis. O *training* é fundamental para mim: permite-me não desaparecer ou morrer, pouco a pouco, como atriz. O *training* continua a me ensinar a pensar com os pés.





**Exercitando o Tre-tre com Roberta Carreri**

Fotos | Fiora Bemporad

Aprendi a fazer ações reais e descobri minha presença cênica perseverando em exercícios que induziram meu corpo a pensar sozinho. Repito: um exercício bem composto e executado contém os princípios de uma ação real, tem um início e um fim precisos, compreende oposições e mudanças de tensão no torso, desloca o equilíbrio do centro, transforma peso em energia, impõe coerência, exige decisão, continuidade e ritmo, resistência, intenções e impulsos precisos.

Em um primeiro momento, os exercícios se distanciam do comportamento cotidiano e constroem um meio formalizado de ser e de agir com grande gasto de energia. Depois, se esse comportamento cênico adquirido se torna mecânico, a invenção de novos exercícios me depura daquilo que custou tanta fadiga e tempo para ser assimilado.

Os exercícios singulares se unem em uma sequência ininterrupta. A passagem de um exercício para o outro cria nós, impulsos e contraimpulsos, mudanças ulteriores. Se o exercício me ensina os princípios de uma ação como se fosse uma palavra, o fluxo contínuo no *training* me leva a compor frases dinâmicas. Ligo as ações, uma após a outra, de modo que o final de uma se

torna o início da próxima. Depois insiro a pontuação na frase, modelando o fluxo com paradas, suspensões, *staccato*, *legato* e crescente.

No *training*, aprendi a agir e a reagir, a modular a energia pela inteireza da minha presença física e vocal. Observo aquilo que acontece em torno de mim e o transformo em estímulo. Projeto outras pessoas no espaço, seres fantásticos, animais ou objetos, com os quais interajo mesmo sozinha. Interlocutores em um diálogo podem ser outras pessoas na sala, mas também sons externos, helicópteros que sobrevoam ou crianças que brincam no pátio. Podem ser o ranger do piso, a forma de um objeto, a amplitude do espaço, a consistência de uma roupa. Minha fantasia me faz companhia e povoa a sala, enquanto coloco e dirijo minhas ações longe de mim e desenvolvo a disponibilidade para reagir. Escuto meus companheiros se exercitando, os grilos cantando, a música tocando, fico atenta aos sinais na parede, a um raio de sol que entra pela janela... Queria que o *training* não me encerrasse em mim mesma, mas que provocasse uma dança de ações e reações com aquilo que acontece em volta. É decisivo que a energia flua de mim para o exterior e do exterior para mim.

**Exercitando o Tre-tre** com os participantes da ISTA, em Montemor-o-Novo, 1998

Foto | Fiora Bemporad



O *training* me dá a sensação de ter aprendido e de ser capaz, mas essa sensação dura um átimo. Quando reflito sobre os anos de *training*, lembro-me de momentos nos quais parecia ter entendido e ter andado alguns passos para a frente e dos longos períodos de frustração e desconforto que se seguiam a esses instantes de revelação. Existe o perigo de permanecer prisioneira de hábitos produzidos em um *training* que esquece seu porquê: pernas muito flexionadas para simplesmente andar de um lugar a outro; voz que perde a elasticidade por querer ser forte; contraimpulsos que se tornam automáticos, porque são expostos; torso em contínuo movimento, para ter a ilusão de estar viva.

Não obstante a experiência e o saber incorporado, os problemas continuam a se apresentar diferentes a cada dia. Confrontando-os, devo recomeçar do zero, percorrer os primeiros passos de novo, não me render à preguiça. Hoje isso é também *training* para mim.

**Training** durante a X sessão da ISTA, em Copenhague, 1996

Fotos | Fiora Bemporad



Quando me perguntam como desenvolver o próprio *training*, aconselho que se baseiem em oposições: escolher alguns exercícios fáceis e outros difíceis; ações lentas e outras velozes; algumas grandes e outras mínimas; trabalhar com uma energia forte, depois com uma delicada. Convém ser simples na seleção dos exercícios, acrescentando-se gradualmente novas tarefas até atingir a complexidade. Essencial é a fluidez com a qual são executados os exercícios, com variações de ritmo, suspensão e pequenas pausas, mas sempre como parte de um fluxo que avança. Acho útil individualizar, no *training*, alguma coisa de que goste e que dê satisfação. Isso se tornará um ponto de apoio e estímulo para enfrentar as dificuldades e os períodos de “branco” que acontecem no processo criativo.

O *training* ajuda a superar os próprios limites, mas não deve causar danos. A princípio, isso é evidente no trabalho físico: os golpes se tornam contusões, os músculos doloridos não permitem subir uma escada, as quedas provocam cortes que precisam de pontos. Com cautela, é possível evitar esses incidentes, sem renunciar à luta contra a própria rendição. Quando oriento os jovens, sugiro que não caiam pesadamente sobre os joelhos e que caminhem usando a capacidade de amortecimento dos pés, dos joelhos e das ancas para poupar a coluna vertebral. O *training* não deve ser sofrimento. A repetição cotidiana passa por fases de monotonia, mas deve conter momentos de prazer, divertimento e alegria.

O ponto de equilíbrio entre tensão e relaxamento, entre coragem e precaução, entre perseguir novos resultados e manter a própria estabilidade, entre ambição que estimula e ambição que cega é móvel. Procuro encontrar esse ponto diariamente em meu *training*. No *training* vocal, às vezes, funciona saltar com um grito, relaxar e suspirar, imaginando o prazer de tomar sol ou uma ducha fresca. Às vezes, foco a emissão da minha voz, eliminando quase totalmente o sopro; outras vezes, agrego ar ao som para aveludar o ataque da voz falada.

Perguntam-me como perceber os danos causados à voz, quando se procura superar os próprios limites no *training* vocal. Estas são algumas precauções que me têm ajudado: dirigir a atenção a alguma coisa fora de mim; ter a consciência de não exigir resultados imediatos; não me escutar; evitar tocar meu corpo para controlar os pontos de ressonância; dar-me tarefas concretas que permitam à voz reagir sozinha. Para obter volume, aprendi a ter paciência e a não empurrar.



Espero que a voz cresça à medida que aprendo a utilizar meu corpo para ampliar a densidade.

No *training*, o tempo é um dos grandes mestres. Um trabalho por si e sobre si, ininterrupto e duradouro, ensina a superar o próprio condicionamento, descobrindo recursos de energia escondidos e atitudes de resistência desconhecidas. Além do limite do cansaço, outras forças começam a me conduzir e, um dia, no improviso, a queda se transforma em impulso para me levantar de novo. Não forço o processo para alcançar resultados, como não puxo para cima uma pequena planta para fazê-la crescer. Trabalho a terra, rego e adubo e, depois de alguns anos, com um pouco de sorte, a árvore cresce e dá frutos. É a lição mais difícil de aceitar: como atriz, devo me dar tarefas concretas, sem economizar energia e tentativas, e recomeçar do início, sem me acomodar com o sucesso fácil no *training*. Devo confiar que o tempo concederá os resultados justamente quando não os esperar mais.

Em um período particularmente difícil para mim, durante os ensaios do meu primeiro espetáculo no Odin Teatret, em meio a um ataque de desânimo e revolta, decidi que o *training* seria meu terreno de liberdade. Faria como quisesse, sem me preocupar em “funcionar” para um olho externo. Exatamente nesse dia, depois de quatro anos de trabalho diário, Eugenio Barba comentou que, em meu *training*, não havia nada que o incomodasse.

## A redução

Foi útil, no início de meu aprendizado, que os exercícios tivessem ampla dimensão, para que empregasse minha energia plenamente e aprendesse a modelar e a formalizar ações cênicas. A ampliação dos movimentos e de suas trajetórias me preparou para expandir minha presença física no espaço ao redor. Os exercícios de acrobacia pressupunham prontidão de reflexos, precisão e decisão para evitar lesões. O trabalho com objetos grandes, rígidos ou pesados obrigava meu corpo a reagir para agarrar, lançar ao ar, manipular e manobrar esses companheiros de trabalho munidos de temperamento e independência próprios. Danças e saltos me forçavam a deixar a segurança do solo, enquanto quedas e caminhadas restabeleciam um contato confiante com a terra. Imitar

um gato, uma serpente ou um leopardo injetavam vida em minha espinha dorsal. A imitação de trabalhos braçais — cavar ou serrar, carregar pedras ou tocar a campainha — me ensinou a necessidade do contraimpulso.

Uma vez incorporado esse conhecimento, chega o momento de efetuar ações cênicas, retendo e comprimindo energia. Executava os exercícios, permanecendo no mesmo lugar, até sentada, utilizando objetos menores, adaptando-me a diversos espaços, posições ou situações, sem perder a essência ou o “coração” da ação: os impulsos, as intenções, com as consequentes trocas de tônus muscular do torso. As bandeiras com as quais trabalhava nos primeiros anos foram substituídas por bolsas, fios, borboletas e lenços; as cambalhotas e saltos, por passos quase normais e diálogos só de impulsos; as danças com pernas de pau, por movimentos fluidos, acompanhados de músicas de várias culturas ou pequenos pulinhos de menina. Os cantos usados em espetáculos de rua foram suplantados por improvisações vocais com violino, textos com volume sustentado, histórias contadas por uma avó.

Ainda hoje, no *training*, os exercícios mantêm relação com outros elementos: música, texto, objetos, como um par de sapatos ou um leque, e, naturalmente, com meus companheiros. Quando penso ter esgotado as possibilidades e tenho uma sensação de tédio, descubro aspectos inexplorados, modificando um pequeno detalhe. Lançar-se em uma dança com um par de botas, em vez de com os pés nus, mover-se sem usar braços ou pernas, acentuar mais ou menos o olhar, descascar uma laranja ou ler um livro, substituir a roupa de *training* por um vestido elegante: esses são alguns exemplos de como a introdução de novos elementos reavivam a prontidão da reação. Inserir essas novas circunstâncias em uma sequência já fixada, justificando, a cada vez, a nova situação.

O processo que, no Odin Teatret, chamamos de redução ou absorção das ações é um dos mais úteis que aprendi. É, sobretudo, de grande eficácia para “lavar” um comportamento cênico de posturas ilustrativas exteriores e hábitos formais. A maneira mais simples de descrever esse processo é pensar em uma bola inflada: se se reduz o volume, a bola, comprimida, ocupa menos espaço, mas contém a mesma quantidade de ar. Em vez de executar a ação cênica em sua dimensão original, “reduzo” ou “absorvo” a forma exterior. Mostro-a diminuída, comprimida, miniaturizada, mantendo, porém, a energia inicial e as trocas de tensão no torso. Uma sensação de implosão substitui a de

explosão. Primeiro, movo-me como um gigante que preenche mais espaço que meu corpo, chegando ao máximo de minhas possibilidades; depois, absorvo o volume, para ver sempre menos a forma externa. A dificuldade consiste em respeitar as informações contidas no "coração" da ação, ou seja, as mudanças de tônus muscular que salvaguardam o porquê e o sentido da ação.

As dimensões de uma ação podem ser reduzidas à metade ou a quase nada, contanto que se preservem as intenções e os impulsos originais. Um salto se torna apenas o impulso para saltar; um giro inteiro é executado com uma rotação parcial, mas com a mesma energia; em vez de me deitar no chão, abaixo apenas. Se um braço se levanta sobre a minha cabeça, quando reduzo, essa ação permanecerá ao longo do meu corpo, mantendo as tensões das intenções originárias, indicando-a apenas com a mão para cima.

Absorvendo ao máximo a forma, permanece apenas o corpo que "pensa" a ação, sem se mover, ou seja, o impulso. Esse "pensamento" é uma preparação dinâmica, uma disponibilidade para a ação, um *sats*, que percebo do centro do meu corpo até as extremidades, do torso até a intensidade do olhar e da ponta dos dedos das mãos e dos pés. As variações de dinamismo e a sucessão de ações "reduzidas" são perceptíveis nas mudanças de pressão nos pés.

Quando se tenta, pela primeira vez, o processo de redução, tende-se a cometer alguns erros que impedem a energia de fluir na forma reduzida. Perdem-se os detalhes, as ações não são mais "pensadas-acionadas" pelo corpo inteiro, com suas mínimas reações, porque nos concentramos em como reproduzir as trocas mais evidentes. Procura-se reduzir o espaço levantando-se os ombros e prendendo-se a respiração até restringir a ação a uma câibra. Em vez de deixar viver os impulsos, tenta-se fechá-los em uma caixa. Não se permite que a energia e o fluxo de tensões se dirijam para fora, como se a redução da forma externa devesse parar a ação, em lugar de aumentar a compressão de sua energia e, por consequência, de seu dinamismo. Se se reduz a ação quando se está sentado, frequentemente se esquece da pressão dos pés sobre o chão, o que faz com que o corpo se mexa apenas na parte superior e se esqueça das raízes e da oposição.

Apliquei o princípio da redução na voz, para ver até que ponto poderia manter a energia diminuindo o volume. Daí veio a percepção de um silêncio saturado de sons, cantos e palavras, um silêncio vivo de tensões, equivalente à quietude que não é inerte, mas pronta para saltar, deitar no chão e deslocar-

se em qualquer direção. A imobilidade não é uma suspensão morta, mas uma atenção impregnada de surpresa.

Do trabalho sobre a redução nasceu minha demonstração de trabalho vocal *O eco do silêncio*, em que absorvo a ação vocal até deixá-la tácita. Similar ao branco que contém todas as cores do arco-íris, há uma quietude que, para mim, contém todas as possibilidades sonoras, do cochicho ao grito. A voz vibra com uma força contida, pronta a se irradiar. O "coração" da ação está protegido.

[Na página seguinte]

**35º aniversário do Odin Teatret**, na escada que leva à torre de Sanjukta. Pushparajah Sinnathamby, Rina Skeel, Frans Winther, Julia Varley, Else Marie Laukvik, Ulrik Skeel, Tage Larsen, Jan Ferslev, Eugenio Barba, Iben Nagel Rasmussen, Kai Bredholt, Berit Dusgaard, Sigrid Post, Nando Tavian, Roberta Carreri, Patricia Alves, Torgeir Wethal, Hans Kobberø, Anna Maria Hede, Fernando Jacon, Tine Bødkes

Foto | Tony D'Urso





## *4. Improvisação e composição*

---

### A criação dos materiais da atriz

O termo “material” descreve a atividade autônoma de uma atriz antes da intervenção do diretor ou da montagem definitiva no curso dos ensaios. O material da atriz, para mim, consiste em uma sequência de ações, cenas, caminhadas, passos de dança, maneiras de sentar, de olhar e de usar os braços, com vistas à realização de um comportamento particular que, frequentemente, é o personagem. No Odin Teatret, usamos também o termo “partitura”, adotado originalmente por Stanislavski: ao invés de notas musicais, a partitura é composta por ações físicas e vocais.

O material ou partitura é o ponto de partida para enfrentar um texto, um tema, uma situação, uma cena ou um personagem; é como um bloco de pedra retirado da montanha e preparado para ser, posteriormente, esculpido e ter sua forma final descoberta. É como a terra preparada para o plantio das sementes ou como a verdura já lavada e cortada para ser cozida e temperada. É como a página ou o episódio já escrito, que será revisado e inserido em um romance. É minha presença de atriz, um modo de ser que começa a tomar forma e a ser elaborado em relação a um ponto de partida.

No Odin Teatret, o material da atriz pode ser criado compondo-se uma ação singular, coligando-se várias ações ou também improvisando. Composição e improvisação são dois outros termos cujo significado varia segundo a tradição e o contexto em que são utilizados. Improvisação, para mim, não designa uma atividade única, mas, pelo menos, três, muito diferentes entre si: inventar a partir de um tema, variar elementos já conhecidos, mudar imperceptivelmente os detalhes no interior de uma partitura já fixada. Emprego a palavra “composição” para indicar um processo de construção de ações, uma depois da outra. Componho as unidades singulares com partes de meu corpo ou com todo ele, partindo de associações, de exercícios, da trama de uma história ou de um texto, aplicando os princípios de presença cênica e dando carta branca à fantasia.

Crio sequências de ações compondo ou improvisando: memorizo os resultados no meu corpo, para ser capaz de repetir, sem recorrer à memória conceitual. A memorização do material pode ser à parte e independente ou progressivamente durante os ensaios. Em ambos os casos, a assídua repetição das ações e do comportamento inventado, mesmo casualmente, é a premissa para salvaguardar as mil reações, matizes e particularidades que caracterizam originalmente a partitura. Existe uma lógica subjacente às ações criadas. Essa lógica é uma referência estável durante os ensaios e serve também para improvisar após o espetáculo terminado, sem que se percam os atributos iniciais.

Várias são as fontes das quais nasce o material: um tema, um texto, uma imagem, uma música, uma associação, um personagem, um figurino, uma situação ou uma tarefa técnica (por exemplo: deslocar uma cadeira de um lado para o outro do espaço cênico). Eu mesma faço uma montagem preliminar dos meus materiais e, em seguida, apresento-a ao diretor, para a elaborarmos juntos.

Com a composição e a improvisação, crio quase sempre ações não realistas, ainda que inspiradas em situações da vida cotidiana. São reais, porque provocam em meu torso as mudanças de tônus muscular equivalentes às ações da realidade, sem, no entanto, serem cópia exata da realidade. Os espaços, os objetos ou as pessoas em volta, na situação por mim imaginada, provocam reações concretas.

Improvisando sobre o tema "Os segredos do passado", poderia me inclinar para entrar no sótão onde estão os baús de meus avós. No material, será visto um modo particular de me dobrar para a frente, a ação real necessária para atravessar a pequena porta do sótão por mim imaginado. Devo me abaixar desse modo, mesmo se não descrevo realisticamente a porta. Os espectadores e o diretor não verão a porta nem entenderão que estou entrando no sótão. Perceberão apenas que existe uma lógica que define meu comportamento e, se nisso houver precisão, é provável que resulte crível para eles também.

Compondo a partir do mesmo tema, poderei caminhar com os passos prudentes de quem avança na obscuridade, remando com os braços como se quisesse retroceder no tempo, com o peito estufado como no retrato do vovô, os olhos perdidos no vazio da velhice e o rosto curioso de quem quer descobrir alguma coisa. O conjunto desses comportamentos dá origem a um comportamento sintético, que não mostra uma sucessão realista de porquês, mas que é ancorado em uma lógica embasada em associações, simultaneidade e deslocamentos para a frente e para trás no tempo.

Quando improviso ou componho, respeito os princípios da presença cênica e desfruto da capacidade de variar adquirida com o *training*. A base técnica, ou seja, certo modo de pensar com o corpo, permite-me enfrentar um tema, desenvolvendo-o do ponto de partida para chegar a uma conclusão. Adentro o tema. Encontro outro polo de referência para evitar a ilustração. Crio nexos e divergências entre o ponto de partida e aquele que invento. Por exemplo, se imagino que acarício um gato, automaticamente, aumentarei a energia e a tensão na mão, no braço e na coluna, para fazer a ação com todo o meu corpo, como aprendi no *training*. Depois, para não me fixar em uma só posição, olharei para trás, para a poltrona que o gato arranhou, e, para mudar a altura no espaço, sentarei para ler um livro. Poderei escolher não ter um livro nas mãos, mas nos pés, e ler histórias de panteras, para que possa tirar a mão que acaricia o gato com um contraimpulso, por causa do medo provocado pelo rugido.

Quando recebo do diretor ou escolho eu mesma um ponto de partida — um texto, uma palavra, uma imagem, uma poesia, uma música, o nome de um personagem, uma tarefa técnica — para improvisar ou para compor, a primeira tarefa que me dou é traduzi-lo para uma linguagem pessoal, condensando informações e seguindo o que me atrai e atija minha curiosidade. Exploro o tema, o texto ou o personagem que são minha referência, procurando indícios que despertem ressonâncias em minha experiência e alimentem a imaginação, levando-me a inventar. Posso encontrar a inspiração no título, em uma única palavra, em uma frase ou no sentido geral do texto; em uma imagem inteira ou em um detalhe; na complexidade da pessoa ou na forma das pernas; em uma canção ou em uma nota. Depois deixo o caminho livre para associações ou me ajusto a um percurso mais literal; procuro os estímulos tangíveis que provocam ações.

Por exemplo, a partir do tema “Sua mulher perdeu a saúde”, as associações me levam a improvisar imaginando uma chama triste que me esforço por manter acesa. O percurso das associações partiu da mulher que vê seus olhos negros no espelho, para passar a um vale escuro de nuvens, a um temporal que faz acabar a luz, à menina amedrontada que procura fósforos e uma vela. Poderia, em vez disso, compor um modo de a mulher estar deitada literalmente, depois uma ação de perder alguma coisa: correr atrás do trem e perdê-lo, tentar parar uma bola e não conseguir, perder a cor do bronzeado ou a mão de um menino que escorrega e, por fim, tremer de febre.



Acho útil partir do contrário do objetivo a que me proponho, como, por exemplo, partir do silêncio para uma demonstração de técnica vocal. Posso também usar como ponto de partida um elemento correspondente, mas não igual, como o canto dos pássaros e o modo de falar de meu personagem Dédalo, em *Mythos*. Não são escolhas casuais, mesmo que, às vezes, possam parecer. Seguem as indicações e os traços que a minha intuição ou inteligência de atriz sabe reconhecer, mas não explicar *a priori*.

A improvisação cria a partir de estímulos acionados ao tema. Desencadeia-se seguindo as imagens que se sucedem e as ações impostas pelo ritmo do corpo, que pensa e decide livre de deliberações conscientes e racionais. A improvisação pede de mim simultaneidade de reações e capacidade de tradução imediata da imagem em ação e da ação em imagem, com um único corpo-mente, que age e reage.

A improvisação é geralmente caracterizada por um fluxo ininterrupto de reações. A dificuldade reside em reconstruí-la nos mínimos detalhes. A composição, ao contrário, é o processo de juntar um detalhe a cada vez, concentrando-me, passo a passo, em diferentes partes do corpo e em diversas imagens, decidindo a sucessão de forma que meu corpo assume em relação ao ponto de partida. Os elementos criados são unidos e montados, tornando-se "materiais".

**Improvisação**, Copenhague, 1996 | Julia Varley e Sanjukta Panigrahi

Foto | Torben HuSS



A composição é um método de construção de materiais que me permite alcançar rapidamente resultados que podem ser repetidos. Uma improvisação pode ter uma quantidade e qualidade de reações mais surpreendentes, mas preciso de mais tempo para fixá-la. A improvisação é uma ocasião especial, que precisa ser preservada, ao passo que, com a composição, posso trabalhar mais friamente. A improvisação parece mais viva no início, mas dá a impressão de perder qualidade nas primeiras repetições. A composição, ao contrário, edifica gradualmente e reforça rapidamente, quando refaço as ações. Os resultados de ambos os procedimentos são eficazes com o tempo: repetição e elaboração aprofundam e apuram os materiais surgidos com métodos tão diferentes.

Quando crio materiais, é útil pensar em verbos. No texto "Esta noite sonhei ter salvado outras vidas além da minha", "sonhar" e "salvar" me ajudam a agir mais do que "esta noite" ou "minha". Um verbo transitivo e na voz ativa pressupõe uma ação (sonhar ou salvar o quê?) que força o torso, enquanto nomes, advérbios e adjetivos levam à descrição e se contentam com uma narrativa que usa braços, mãos e rosto.

Para criar materiais compondo ou improvisando, é útil agir com um ritmo diferente daquele do cotidiano, mais lento ou mais veloz; variar as dimensões do espaço que ocupo, fazendo-o maior ou restrito; aproximar ou distanciar as pessoas ou os objetos imaginários aos quais me dirijo. Na improvisação, posso saltar de um primeiro plano a um lugar afastado, como em uma montagem cinematográfica. Posso mostrar a casa e depois as rugas do rosto da pessoa na janela.

Para evitar a linearidade, não respeito relógio nem calendário, salto para a frente e para trás no tempo. Meu material de atriz pode se basear na história de um velho que joga bola como quando era criança, que ensina filosofia a um aluno e, ao mesmo tempo, lembra os amigos depois da morte deles. Ou, então, apresento um cometa que perde a cauda, os Reis Magos, que olham o céu, depois o nascimento de Jesus e o Natal do ano passado.

Minhas ações cênicas acontecem em um mundo que não é plano, mas esférico e poliédrico. Volto-me para diversas direções, evitando estar sempre de frente. Posso pegar um objeto que esteja à minha frente, do meu lado, atrás, em cima, embaixo. Para avançar, caminho em círculo, para trás, para os lados, sobre a cadeira, afundando na areia movediça, em ziguezague.

As expressões do rosto e os movimentos de braços e mãos revelam episódios de minhas histórias interiores. Algumas vezes, escolho apresentar o

material, sem mover braços ou mãos e com o rosto inexpressivo. Para ocultar a banalidade de uma narrativa muito evidente, recorro à redução, conservando todas as tensões das ações, sem mostrá-las em sua forma exterior.

Quando improviso ou componho, acho útil mudar o sujeito. Sou eu mesma, a atriz, o artesão que faz seu ofício, a pessoa que conta, aquilo que se conta, a pessoa que comenta e observa e todas as circunstâncias que intervêm na história. Posso ser, simultaneamente, mais sujeitos com diferentes partes do meu corpo ou com diversos detalhes na mesma ação: por exemplo, vento, chuva, pássaro, árvore, porão, pessoa, personagem, rio, montanha, comida, Julia... Ou simplesmente passo de um sujeito a outro como em um diálogo. Isso facilita encontrar variações no espaço e mudanças de tônus muscular em meu comportamento cênico.

Com meu material, não me limito a descrever o tema, mas tento orquestrar um contexto, um afresco, um panorama inteiro. Além de mim mesma e de um contador de história, posso ser os diversos personagens, animais e objetos do ambiente sobre o qual falo. Posso ser o único personagem do texto e tudo que o envolve. Posso seguir as palavras de uma poesia e recordar a biografia do autor; apresentar uma figura histórica e a época em que viveu. Em uma improvisação ou em uma composição sobre o nascer do sol, posso considerar um menino

### **Improvisação, Montemor-o-Novo, 1998**

Julia Varley e I Nyoman Budi Artha

Foto | Fiora Bemporad



que olha o sol, o sol no horizonte, um ancião que conta ou recorda um episódio, os raios do sol, a terra iluminada, as cores do céu, um padeiro fazendo pão na alvorada, o despertador que toca ao lado da cama, o galo que canta três vezes e Pôncio Pilatos, que lava as mãos.

Esforço-me para tratar a composição e a improvisação como se fossem poesia, e não prosa. Na poesia, cada palavra é necessária, as conexões entre os termos tendem ao oxímoro, as frases são condensadas, existe musicalidade, a informação é dada com o mínimo de elementos e é sintética e complexa. Se, em meu material, há uma ação que quero repetir mais vezes, porque a informação está justamente na reiteração, farei isso de modo ligeiramente diferente a cada vez. Preocupo-me em modificar os ritmos, as dimensões, a força ou as direções. Repito, mas como as chamas em uma lareira. Sou consciente de que a repetição de três elementos análogos já estabelece um senso de continuidade. Evito, sobretudo, a simetria.

Crio materiais através da composição ou da improvisação, sozinha ou com outras pessoas, com ou sem objetos, em silêncio, acompanhada de música ao vivo ou gravada, usando a voz ou não, com figurino ou com roupa de ensaio. Escolho a condição que mais me estimula, para não propor comportamentos cênicos já testados. Uma improvisação que faço sozinha, sem parceiro, atinge,

### **Improvisação, Holstebro, 1993**

Julia Varley, Sanjukta Panigrahi e Augusto Omolú

Foto | Jan Rüz





geralmente, uma profundidade de motivações que resiste ao tempo. A improvisação feita em grupo tem a tendência de fazer emergir os clichês de conduta, como luta, submissão, sedução e jogo, mas pode ser útil para prover uma moldura a ser preenchida com material individual.

O material de atriz é minha possibilidade de colocar uma marca pessoal no processo criativo e, assim, influenciá-lo. O comportamento concreto que proponho intervém com meu ponto de vista no desenvolvimento do espetáculo. Em um primeiro momento, afasto-me para evitar o perigo da ilustração, de permanecer demasiadamente ligada ao tema ou ao texto e, ao fim, produzir materiais óbvios. Reencontro-os em uma frase seguinte com outra compreensão, que surgiu do material que acumulei. Se me fixo na direção indicada no texto ou no tema, meu material de atriz corre o risco de apenas dar ênfase a uma história já conhecida ou ser redundante.

A necessidade de me distanciar do tema é igual à necessidade de esconder histórias muito evidentes em minhas ações. Creio que meu material, estruturado de forma mais "aberta", dá ao diretor mais recursos e oportunidades de elaboração. Para mim, que sou atriz, essa é a condição mais favorável para manter uma tensão criativa com o diretor e com os prováveis significados do espetáculo.

## Estímulos, estratégias e procedimentos

Não tenho ideias originais ou geniais; minhas imagens são simples. Frequentemente, para não fazê-las reconhecíveis, transformo-as ligeiramente ou monto duas ou três simultaneamente, salvaguardando, sobretudo, a precisão e o dinamismo que lhes dão vida. Para esconder a obviedade, posso deslocar a ação no espaço, transferi-la a outra parte do corpo ou decompor o movimento em diversos segmentos, que seguem direções divergentes. Reelaboro o material e oculto o caráter descritivo das ações. Tenho essa liberdade, porque minhas ações não devem explicar, mas sugerir, permitir múltiplas interpretações, conforme o contexto no qual estiverem inseridas. Os significados que surgem depois da elaboração e da montagem do diretor se fundem nas minhas motivações, estimulando-as e enriquecendo-as.

Se a pedra já possuísse a forma de estátua, o que haveria para se esculpir?

Se o campo já está florido, o que se poderia semear? Um comportamento cênico preciso é interessante para mim pela quantidade de informações, mesmo contraditórias, que contém. Não considero necessário que o diretor ou o espectador conheça as motivações que me levaram àquele resultado.

Se sigo uma lógica similar à do cubismo, a composição dos materiais se torna decomposição. Poderei decompor a imagem de andar a cavalo deste modo: tenho as rédeas em uma das mãos sobre a cabeça e na outra à altura do joelho; executo o movimento do quadril sobre a sela com a nuca e caminho apertando os cotovelos como se fossem os joelhos que comprimissem as ancas do animal. Mesmo deslocando as partes, conservo coerência e precisão equivalente à situação que estou compondo; recrio ações reais, sem ser realista. Partindo de elementos simples, mantenho secreta a imagem e ofereço ao diretor uma síntese mais completa, que pode ser usada segundo uma leitura pessoal ou de acordo com as necessidades de desenvolvimento da cena.

Por que não utilizar diretamente a ação de andar a cavalo criada em uma cena que mostra o andar a cavalo? Se existe o cavalo de verdade, não preciso inventar um comportamento cênico, porque a ação literal é também real e suficientemente teatral para falar por si. Se não há cavalo, a descrição literal

#### **Improvisação, Londrina, 1994**

Julia Varley e Tjokorda Istri Putra Padmini

Foto | Emídio Luisi



se tornaria muito simplista para mim, uma recitação que me parece artificial, e não verdadeira, que não representa as tensões escondidas e os aspectos contraditórios e contíguos, característicos da realidade. A imagem representada de modo literal me parece monótona, como um desenho sem cor. Ambiciono dar às minhas ações uma força equivalente à da realidade, uma densidade de tensões ativas que fujam ao controle de um desenho demasiado linear.

"E as emoções?", perguntam-me comumente. Em meu trabalho de atriz, as emoções não são o ponto de partida, ao contrário, são reações que me vêm sem eu saber, a consequência de alguma coisa que acontece. As características de uma ação física ou vocal — olhar para cima de cabeça baixa ou uma respiração irregular e interrompida — provocam em mim uma reação afetiva que é diferente daquela do espectador. Imagino que a emoção é uma referência criativa importante para outras atrizes e atores. Se, no processo, acontece de eu partir da emoção, cuido para não pensar genericamente. Amor? Sim, mas como? Como a ternura por meu cachorro, que, quando volto para casa, passa entre minhas pernas, roçando nelas seu pelo áspero, e não me deixa em paz enquanto não lhe dou o que comer? Ou como a predileção pela camisa de seda vermelha que usei para dançar a salsa na Teja Corrida, em Bogotá? Ou como o sentimento possessivo e sufocante de um pai em confronto com o filho adolescente? Ou a sensação de sensualidade provocada pelo sol, enquanto se está deitado na praia, olhando as gaivotas na companhia da pessoa amada?

No princípio, ajudava-me seguir imagens claras. Perguntava-me objetivamente o que estava fazendo, como respeitar a realidade imaginada e reconstruí-la na precisão de minhas ações, eliminando movimentos supérfluos. A imagem clara e minuciosa à qual reagia, percebida com todos os sentidos (tato, audição, visão, paladar e olfato), materializava-se em uma variação de ritmos, impulsos, direções, formas; exigia gestos, silêncios, esperas e forçava o torso. Uma imagem genérica me faria perder a coerência e apenas descrever uma ideia. Para ser o vento, devo saber se é um vento de tempestade ou uma brisa da tarde; se o vento se diverte espalhando folhas no outono ou se faz dançar uma pluma; se assobia, vaia ou sopra; se atravessa uma garganta de montanha, se desliza sobre a planície ou se entra pela fresta de uma janela de apartamento na cidade; se leva notícia do mar ou se recorda um compromisso... Eram as particularidades da imagem, das ações interiores, que coloriam minhas ações perceptíveis de atriz, as tensões de minha presença.

Com os anos de experiência, meu corpo aprendeu a pensar sozinho, sem a necessidade de que eu projete um filme imaginário para criar materiais. Outros olhos veem, outra imaginação age, as células pensam e sua memória e inteligência oferecem informações simultâneas e opostas. A ação já contém seu porquê no momento em que é realizada e fico livre de dar explicações, inclusive a mim mesma. Agora, em minha criação de materiais, existe um alternar contínuo da ação que determina uma imagem com o estímulo que determina uma ação com ações sem imagens que falam por si. Hoje, que penso com o corpo, as imagens de uma improvisação ou de uma composição, às vezes, vêm com as ações e, outras vezes, como consequência das ações.

As imagens e as recordações que uso como recurso para a criação de materiais têm a tendência de se apresentarem da mesma maneira. Não são mais um estímulo eficaz para encontrar variações. Minha fantasia se repete: reaparecem as mesmas experiências, as quais geram o mesmo tipo de comportamento, de maneirismos. As experiências fundamentais da minha vida, que reconstroem a infância e a adolescência, a natureza e o amor, percorridas pelo pensamento, não conseguem ser, para mim, fonte inexaurível de ações sempre diferentes. A profundidade e o valor de um episódio vivido no passado correm o risco de se banalizarem, se, repetido esse episódio, não for ligeira ou radicalmente transformado. Procurei, então, pontos de partida insólitos, que pudessem oferecer a mesma sugestão e relevância das experiências pessoais fundamentais.

Invento reações para cada ação de um companheiro ou adapto exercícios do *training*. Crio materiais partindo de fotografias ou de desenhos, traduzo, no espaço, o movimento e o dinamismo de um quadro, delineando, com minhas ações, a forma do sujeito, o sentido da perspectiva, as diversas direções que o olho segue, vendo a imagem. Posso realizar uma partitura copiando as posições dos personagens em um quadro de Botticelli e reproduzindo, com posturas corporais, as linhas de energia do mesmo quadro. Depois que reproduzi as figuras, acrescento outra, encontrando um dinamismo que me revela uma história que enriquece minha compreensão do quadro. Olhando “A morte de Lara”, de Delacroix — uma mulher recostada no colo de um homem inclinado sobre ela —, dou alguns passos para trás, para o lado, como se certa mão invisível me puxasse pela cabeça. Para seguir a direção principal que observo, tenho o rosto voltado para o alto, como se estivesse deitada, depois giro o



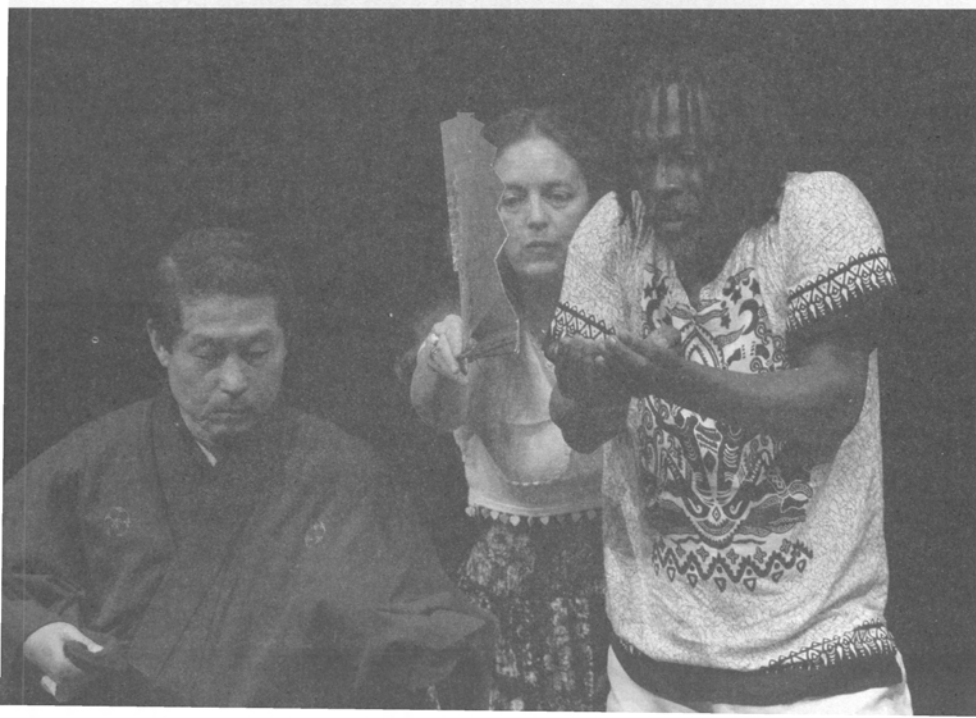
braço arredondado como o abraço de um homem e, ao final, retomo o impulso da cabeça para sublinhar o vetor principal.

Inspiro-me frequentemente na música. Deixo que ela determine minhas ações, orientando-me com o ritmo, com a intervenção dos instrumentos ou com o canto. Os ritmos lentos de uma melodia se transformam em passos em câmera lenta no lugar; as tonalidades médias, em um aceno incerto da mão; as notas baixas, em uma inclinação sobre mim mesma; os tons altos, em um sorriso que fixa o horizonte com ânsia. Um ritmo veloz pode provocar alguns passos de corrida. A introdução de outro instrumento no ritmo veloz pode levar ao acréscimo dos braços à corrida. A insistência da cadência rápida transforma o movimento dos braços em um gesto para proteger o rosto. Levanto o braço lentamente, quando o ritmo veloz para com uma nota de piano. A música constrói uma espera e eu indico o horizonte. Em um dado momento, entra a voz e levanto os dois braços com uma sensação de abandono. O texto da canção fala de asas e me fecho como um casulo. A música prossegue com uma tensão de tons agudos e estico a espinha dorsal ao máximo, com as mãos abertas. Entram os tambores baixos e avanço com o rosto contraído e os punhos no peito.

**Improvisação**, Wrocław, Polônia, 2005

Julia Varley, Akira Matsui e Augusto Omolú

Foto | Fiora Bemporad



Também os objetos me ajudam a criar materiais. Reproduzo o aspecto, a silhueta, a estrutura, a consistência ou a função de um objeto: maçã, livro, porta, bandeira, anel. Posso ser uma pedra que rola, uma persiana que se levanta, um pedaço de torta comido por um gato, uma árvore que se curva com o vento do norte. Torno-me magra e alta como um bastão, abro-me como um guarda-chuva, cubro-me como um chapéu, quico como uma bola.

Para criar materiais, meu pensamento aprendeu a se mover por associações, rapidamente, sem hesitar. O que não sei sobre o tema invento. Aquilo de que não me recordo evoco com a imaginação. O material se torna para mim um campo de exploração para a pesquisa de enigmas, surpresas, significados contraditórios, que se afinarão ulteriormente na elaboração do espetáculo, estabelecendo relação com as improvisações e composições de outras atrizes e atores. Sei que meus materiais serão distorcidos pelo contexto no qual serão inseridos e pela intervenção da vontade e sensibilidade alheias — do diretor e do espectador. O material é a tese ou a antítese no processo dialético entre atriz e diretor. É a prova de que existo como atriz, é a forma na qual se revela minha identidade.

## Repetir, recordar, fixar

No teatro, geralmente se associam espontaneidade e improvisação com o frescor de uma execução imediata. Ser espontâneo significa agir com naturalidade, sem hesitação, premeditação ou reações estudadas. Um dos meus objetivos é me comportar como se fosse a primeira vez. Imagino que existam atrizes capazes de parecer espontâneas a cada noite, sem que tenham de se empenhar para obter esse resultado. Eu não sou uma delas. O frescor de um personagem ou de uma ação cênica chega só depois de uma contínua repetição, que me faz recuperar a espontaneidade feita de memória incorporada, esquecida e livre para brotar de novo a cada espetáculo.

Nos espetáculos, o efeito de espontaneidade depende da repetição, da memorização e da assimilação da minha partitura durante os ensaios. Esse triplo processo se torna, com o tempo, consciência incorporada, um modo de agir, uma forma de ser. É uma espontaneidade similar à do pianista que interpreta uma sinfonia de Beethoven pela enésima vez. Mesmo quando sou obrigada a

improvisar na frente de espectadores, como acontece durante os espetáculos de rua, quando reajo a um problema técnico ou a um erro, quando apresento uma nova cena durante uma demonstração, o ponto de apoio provém de longa prática de repetição, da segurança dada pela memorização prévia e pelos ensaios. Nesse caso, a repetição não consiste em repassar cenas já fixadas, mas na experiência de estar, várias vezes, diante da dificuldade de enfrentar situações sem hesitação. Combinar a sucessão de exercícios de acrobacia no *training*, resolver as dificuldades específicas de uma pessoa durante um seminário, dominar, com senso de direção, espaços pouco conhecidos, para me conduzir adequadamente em um espetáculo de rua, são alguns exemplos de situações que me têm ensinado como reagir e improvisar.

Dancei infinitas vezes em becos e praças com Mr. Peanut, o personagem com cabeça de caveira. As representações de *Anabasis*, o espetáculo de rua mais elaborado do Odin Teatret, obrigaram-me a aprender a orientar-me rapidamente. Os longos períodos de ensaio para um espetáculo resultam em liberdade e segurança para enfrentar situações imprevistas. Anos e anos de interação com as atrizes e atores do Odin Teatret me fizeram atenta a seus sinais e impulsos para reagir instantaneamente. É como se eles mesmos dessem as ideias, a espontaneidade, o sentido da minha reação.

Durante o *training* guiado por Ingemar Lindh, improvisava todo dia com elementos que conhecia a fundo. A improvisação consistia em contínuas variações da união de ações fixadas anteriormente. As improvisações vocais que apresento em público, sozinha ou acompanhada de um instrumento musical se valem da capacidade de operar com contrapontos, ritmos, fluxos, diversificações, surpresas, sucessões harmônicas e atonais. É uma capacidade que desenvolvi repetindo exercícios com o propósito de assimilar princípios com os quais criarei materiais e espetáculos.

Observando as partituras repetidas há anos pelas atrizes e atores do Odin Teatret, Eugenio Barba se declara fascinado pela qualidade que irradiam. Essa "irradiação", fruto da repetição, subsiste como vida independente da partitura, mesmo se extraída do contexto ao qual pertence. Espetáculos como *No esqueleto da baleia*, *Ode ao progresso*, *Itsi bitsi*, *O castelo de Holstebro* e *As borboletas de Doña Música* usam partituras que provêm, em parte, de espetáculos precedentes. Na nova ambientação e rede de relações, assumem significados completamente diferentes, especialmente pela carga orgânica que emanam.

É importante perceber que essa qualidade orgânica não depende apenas da mera repetição, mas, sobretudo, da necessidade — enquanto se repete — de persuadir o diretor ou o espectador, ou seja, de ser decidido. Existe diferença entre repetir para mim mesma, com o fim de recordar ou de me exercitar, e repetir diante de outros que olham. O olho externo exige sempre o máximo de empenho e a mais alta qualidade de energia. Nessas condições, a partitura, vista ou ouvida, não é repetida e incorporada mecanicamente, antes se impregna da necessidade de precisão, de uma tensão com qualidade superior, que afina o sentido e a exigência de *dizer* algo.

Procuro resgatar o frescor da partitura inerente a um exercício, a uma cena, a improvisações ou composições ou a um espetáculo inteiro, respeitando duas condições: a repetição aprimorada por seus dinamismos, ritmos e ações e a mobilização, a cada vez, da motivação que a relação com o espectador exige. Esse intenso vínculo entre atriz e espectador e entre atriz e diretor dá à partitura uma profundidade de experiência que queria que transparecesse em todo o organismo, sem separação entre pensamento e corpo, lógica e emoção. Deduzo, portanto, que o crescimento de uma atriz depende, principalmente, de fazer espetáculos — mesmo para um só espectador — e da eventual referência de um diretor rigoroso que a acompanhe.

No início, quando repito uma improvisação ou uma composição, tenho a sensação de perder a riqueza de detalhes e a vitalidade. Durante uma improvisação, as motivações — estímulos materiais, ações interiores, imagens, impulsos físicos — ditam seus ritmos e eu reajo sem hesitar. A ação/reação parece ser a única possível: nenhum julgamento a detém. Procedo sem interpor ao agir a lembrança ou a necessidade de reencontrar aquilo que já fiz. Quando repito para fixar, sei que devo aceitar perder provisoriamente o frescor daquilo que fiz e a sensação de estar viva: tudo parece mecânico. A lembrança da intensidade não corresponde àquilo que procuro evocar fisicamente, e aquilo que me parecia fascinante na primeira vez reaparece como banal e insignificante. Apenas depois que eu memorizei a partitura com o corpo, ao ponto de poder esquecê-la, reencontro a soltura que faz emergirem surpresas, sensações, imagens, ritmos e significados das minhas ações. Descubro que o resultado originário contém muito mais possibilidades do que imaginava. Como o pianista cujos dedos se movem automaticamente, sou livre para interpretar e “improvisar”, quando não estou sujeita à técnica, quando incorporei e esqueci a partitura, que agora é parte integrante de mim.



## Antes, durante e depois da improvisação

Existem vários modos de improvisar e compor e também vários procedimentos úteis para repetir e recordar. Normalmente, no Odin Teatret, uma improvisação é fixada nos mínimos detalhes. Todos os passos, os modos de olhar, os ângulos do corpo, a distribuição do peso, as tensões e as expressões devem ser recriados idênticos aos originais. Quando repito uma improvisação pela primeira vez, procuro recordar, sem interrupção, o maior número de detalhes. Ativo a memória corporal e deixo que o fluxo de ações me ajude a agir. Não interrompo o processo para lembrar conscientemente ou para corrigir algo. Para as próximas repetições, entretanto, releio os apontamentos feitos logo após a improvisação, vejo a reprise do vídeo ou escuto as observações dos companheiros de trabalho que viram minha improvisação e tomaram notas.

Logo depois da improvisação ou do trabalho de composição, faço anotações. Minhas notas indicam imagens, movimentos ou particularidades que percebi ao meu redor, no espaço. São palavras-chave ou desenhos que não descrevem a ação, mas fornecem elementos que me auxiliam a fixar a ação como memória física. A posição dos pés, uma direção, um ritmo, a quantidade dos passos, uma associação: o escrito não segue uma lógica narrativa ou psicológica, mas dá uma série de dados sintéticos e independentes que me ajudam a reencontrar a ação com o corpo.

Posso executar uma improvisação com uma técnica "de solução". É um procedimento simples que aplico quando trabalho sozinha, sem ajuda externa. Faço certo número de ações que lembro com segurança, paro e as repito. Por fim, prossigo do ponto onde havia parado. Esse modo de proceder por intervalos para criar materiais é similar à composição e não alcança a profundidade ou a carga afetiva de uma improvisação livre.

Durante uma improvisação, cometo erros ou surgem elementos que, à primeira vista, não me agradam. Na primeira vez em que repito uma sequência de ações, acho útil manter tudo, sem censurar, acrescentar ou tolher. Os erros e as "rusgas", mesmo as bufadas, risadinhas desconcertantes e exclamações de impaciência não são eliminados, porque podem se revelar motivos de surpresa e colaborar para mudar o ritmo e a cor do material. É um desafio justificar essas

ações, que, literalmente, fogem ao meu controle. Parece impossível inseri-las na lógica que estou seguindo. No início, são desmotivadas e absurdas, mas encontrar a solução que tornará essas células estranhas coerentes com o resto do organismo que está crescendo consiste em me distanciar dos clichês habituais. No Odin Teatret, é quase uma regra que, durante os ensaios, o diretor fixe os erros.

A tendência habitual durante a criação de uma cena ou de um personagem é descartar o que decepciona. A insatisfação induz a mudar a cada vez e a renunciar ao aprofundamento, que requer paciência. Procuro me ater ao que criei, mesmo se admito que não atingi o resultado esperado. Se mudo imediatamente, não consigo acumular, diferenciar o supérfluo daquilo que tem valor, investigar a potencialidade do primeiro resultado. Procuro aprender com o pescador que lança as redes e olha atentamente entre as algas, antes de jogar fora o que retirou do mar.

Durante os ensaios de *Cinzas de Brecht*, meu orgulho de iniciante, que eu não sabia defender com propostas concretas, levava-me a pensar que o diretor, Eugenio Barba, cogitava mil saídas para me fazer notar o menos possível. Não havia dificuldade em pesquisar, mas em escolher e fixar. Nada me parecia bom o suficiente. Não tinha coragem de acreditar que minhas ações pudessem ser interessantes. Bastou uma semana de trabalho com Eugenio para mudar essa atitude. Entre as dez caminhadas e as dez maneiras de pegar a bolsa que me tinha pedido para preparar, escolhia sempre aquelas que eu considerava mais chatas e banais. Depois combinava uma caminhada com uma posição dos braços e com um modo de levar a bolsa, e o todo se transformava, adquirindo significados e consistência que nunca teria imaginado.

Alcanço a *densidade* entrelaçando e criando nexos entre elementos simples. Tenho consciência de que meu material de atriz deve passar por vários estados de elaboração antes de chegar a um resultado satisfatório. Notei que, no Odin Teatret, as atrizes e os atores que têm experiência tendem a compor ou a improvisar com simplicidade. Sabem que será a *elaboração* que tornará a própria presença e suas ações interessantes. Sabem, por experiência, que repetir algo simples permite que se apropriem mais rapidamente do material e se concentrem na longa fase de elaboração. Os jovens, ao invés, usam a improvisação como ocasião única para se exprimir, empenham-se em apresentar algo que já consideram interessante.

A repetição cria raízes e dá estabilidade e autonomia ao meu material antes de introduzi-lo em um processo complexo de relações: com outras partituras, com o espaço, luz, imagens, objetos, música, texto. A segurança que adquiro com a repetição me prepara para salvaguardar meu material de atriz e também para estar disponível às mudanças e drásticas intervenções da elaboração. O material dá identidade e com ele estou pronta para me encontrar com o diferente e com os outros. A repetição me permite existir com convicção e com poder persuasivo, quando as partituras físicas e vocais são incorporadas de tal modo que não possam mais se separar do meu jeito de ser em cena.

**Ensaios do *Theatrum Mundi*, Bolonha, 1990**

Tjokorda Istri Putra Padmini, Haruchiho Azuma,  
Julia Varley, Sanjukta Panigrahi e Tjokorda Raka Tisnu  
Foto | Tony D'Urso



## A elaboração: por parte da atriz

No Odin Teatret, a elaboração é a fase mais importante do processo criativo. Consiste em retocar as partituras criadas pela improvisação e pela composição, cultivando os mínimos detalhes com cautela, repetindo, polindo, afinando, modificando. Durante essa fase, criam-se unidade e organicidade entre texto e ação, entre atriz e personagem, entre partitura e espaço. Lentamente, através de toda a artificialidade da montagem, brota de novo a vida como segunda natureza. É o momento no qual o espetáculo começa a se definir por si. Durante a elaboração, os textos, o meu material de atriz, as ideias e as imagens propostas pelo diretor se encontram e se confrontam para se transformarem em algo que surpreende tanto a mim como atriz quanto o diretor — uma realidade com vida própria. O contexto e a biografia individual decidirão, ao final, o significado que cada espectador dará ao espetáculo. Um mesmo espetáculo, em diferentes países ou em diversos ambientes de uma mesma cidade, adquire sentidos e valores diversos. A última palavra está com o espectador.

A capacidade de transformar uma realidade sugestiva em comportamento cênico desenvolve um papel importante quando improviso ou componho. Durante a criação do meu material, pensamentos e sensações se manifestam em ações, são fixados e memorizados, tornando-se formas precisas e expressões do corpo. Durante a elaboração, ao contrário, torna-se importante minha capacidade de reagir, adaptando e modificando meus materiais em relação às circunstâncias que surgem com novas tarefas. Por exemplo, devo perceber o quanto minha posição influencia a percepção do espaço cênico geral ou reconhecer os impulsos nas ações de outra atriz. É interessante notar que as ações de uma partitura minha que, para o diretor, eram orgânicas quando as executei sozinha, podem, momentaneamente, perder vida ao serem imersas em outro contexto.

No início dos ensaios, a forma, a amplitude, o ritmo e a força de uma ação minha dependem da motivação que a gerou. Quando uma ação é relacionada ao texto, ao espaço, a outras partituras, à música etc., suas características devem se adaptar para calibrar o efeito que deveriam produzir na nova cena. Ao adaptar uma partitura, procuro não perder os atributos originais e, ao



mesmo tempo, levo em consideração tudo o que me circunda para justificar meu comportamento cênico na nova situação. Não é um processo racional que explica ou produz um efeito a uma causa, nem se articula segundo critérios narrativos. É o modo de proceder que reconhece os signos orgânicos primários e elabora-os, aglutina-os, criando, quase casualmente, os “buracos negros”, nos quais surgem significados para mim como atriz, para o diretor e para o espectador. É um processo de sensibilidade física que intui quanto e como reduzir ou mudar as minhas ações para torná-las acessíveis e críveis.

Durante os ensaios, a elaboração de um diálogo com outra atriz, baseada em impulsos e contraimpulsos, em ações e reações, retoca os ritmos, as direções e a intensidade das partituras particulares. Isso resulta em algo não programado, que se torna fonte das próximas criações. Reagir ao espaço, mudanças de luz, às falas dos colegas, a um novo figurino é também um modo de individualizar as potencialidades do personagem ou dos materiais que preparei. Durante a “passada” cotidiana das cenas fixadas, esforço-me para criar conexões — as sinapses — entre meus materiais e os dos companheiros. Preencho, assim, o tempo vago e as passagens técnicas e estou “presente”, de modo que o diretor não esquece que eu existo. Os personagens ou as partituras amadurecem diariamente, reagindo àquilo que acontece, recordando as sucessões, afinando as combinações, intencionais ou fortuitas, que suscitam associações. É uma repetição que implica adequação contínua a novas circunstâncias, na qual a mínima modificação acontece sempre com o máximo de empenho por causa da presença do diretor.

No encontro com outras pessoas, com o espaço e com as luzes, com o texto e com a história, a partitura enriquece: modifica-se e adapta-se, mantendo as motivações originais e, ao mesmo tempo, encontrando outras. Se, na partitura, a ação é o impulso imaginário para lançar uma bola com as mãos e, na cena, esse comportamento e as tensões físicas derivadas são usadas para tirar um chapéu de outra pessoa, a ação deverá se adaptar à distancia, à altura, ao tamanho do chapéu. Mantenho o impulso e a motivação original já incorporada, sem permanecer fiel, de modo obtuso, à forma que pode parecer estranha na nova situação. A qualidade dinâmica da ação originária me permite elaborá-la e justificá-la no novo contexto, abrindo espaço para uma leitura mais densa por parte do espectador, que percebe outras informações dinâmicas além da ilustração do chapéu removido.



**Theatrum Mundi, Bolonha, 1990**

Kanho Azuma, Haruchiho Azuma, Sanjukta Panigrahi, Julia Varley,  
I Wayan Berata, I Made Pasek Tempo, Tjokorda Raka Tisnu,  
Kanichi Hanayagi, Roberta Carreri

Foto | Fiora Bemporad

Sem a tensão entre fidelidade ao núcleo dinâmico da ação originária e a capacidade de se adaptar a um novo contexto, meu material de atriz apresenta escassa possibilidade de desenvolvimento. Quando elaboro, devo reconhecer o “coração” de uma ação, resguardar sua essência. Devo saber manter o centro dos impulsos no torso, a distribuição do peso e o fluir de energia, sobretudo quando reduzo ao mínimo a manifestação externa da ação. O diálogo entre o respeito às características subjetivas e objetivas do material original e a mudança necessária cria uma tensão da qual surgem imagens e sugestões que são surpreendentes também para mim e que me propõem nova compreensão da ação.

O ponto de equilíbrio entre fidelidade e variação da ação não é absoluto. Encontro os limites, entre os quais me movo, para cada caso específico, sem que a variação provoque a perda da referência original e sem que a fidelidade me impeça de me integrar ao novo contexto.

No Odin Teatret, o momento da escolha dos textos e das histórias que serão apresentadas, bem como o momento no qual são dados os nomes aos personagens, varia de espetáculo para espetáculo. Às vezes, os personagens e o texto são um dos pontos de partida; outras vezes, o ponto de chegada. Em geral, as decisões são tomadas durante os ensaios. Quando a moldura temática e narrativa geral é estabelecida, meu material de atriz se confronta uma vez mais com a situação que lhe muda o efeito e o sentido e a obriga a uma elaboração posterior.



***A ilha dos labirintos***

Copenhague, 1996

Julia Varley,

Ni Made Sariani

Foto | Fiora Bemporad

## A elaboração: por parte do diretor

No Odin Teatret, Eugenio Barba, como diretor, desenvolveu um olhar perspicaz, que decifra até que ponto uma ação pode se adaptar a uma tarefa, sem perder seu “coração” de tensões. Suas indicações para corrigir o material de uma improvisação ou de uma composição procuram valorizar as características somáticas da ação, sua informação dinâmica profunda, sem se intrometer em minhas motivações.

Nos muitos anos de trabalho, não me lembro de um único caso em que Eugenio não tenha respeitado aquilo que, para mim, era a informação profunda da ação. Se o material que lhe apresento não lhe interessa, Eugenio corta ou elimina. Se, ao invés, provoca associações, começa a segui-lo, elaborando minhas ações e estabelecendo relação com outras partituras, textos, objetos ou melodias.

Quero dar um exemplo desse processo de elaboração. Durante os ensaios de *O castelo de Holstebro*, parte do material que apresentei ao diretor era uma corrida um pouco coxeada, com os braços voltados para o céu, que vinha do espetáculo *O evangelho de Oxyrhincus*. Era Joana d’Arc, que corria atrás dos anjos e dialogava com eles. Eugenio retocou essa partitura, pedindo-me para virar as palmas das mãos para baixo, para adaptá-la ao texto *A cadela*, de Essenin. Nessa poesia, uma cadela, deslizando sobre a neve, segue seu dono, que pretende afogar sua ninhada. Eugenio não me sugeriu correr como um cão desesperado, nem propôs indicações que influenciassem o “coração” das minhas ações. Fez-me apenas modificar a posição das mãos, sem que essa interferência alterasse profundamente minha partitura e meus impulsos físicos. A energia que antes se endereçava para o alto, com a nova posição das mãos se dirige para o solo. A imagem de Joana d’Arc é sobreposta à da cadela. Joana d’Arc não desaparece para dar lugar à cadela, mas permanece como experiência armazenada, que deixa a partitura mais densa. Os significados são implícitos, porque, no momento de apresentar a partitura durante o espetáculo, geralmente não penso na cadela nem em Joana d’Arc.

Hoje, o primeiro passo de Eugenio para iniciar o processo de elaboração é eliminar o que, aos seus olhos, são ações inertes e alterar meu material para potencializar o efeito de organicidade das ações singulares. Na fase seguinte, Eugenio improvisa usando minhas partituras, troca a ordem das ações, seus



volumes e ritmos, corta e refaz, decompõe e recompõe, seguindo os fios de suas associações muito antes que tenhamos uma ideia clara do resultado que estamos buscando. Meu comportamento cênico, que pode ou não já ser reconhecível como personagem, guia-o para entrar no ignoto panorama do espetáculo que se forma.

Esforço-me para cooperar com o diretor, que acelera ou torna lentas algumas das minhas ações. Transforma a qualidade da energia de forte para suave e vice-versa, ou alterna essa qualidade, sobrepõe-na ao processo de redução, perturba o ritmo de uma cena inteira. Subdivide uma ação, sublinhando as diversas fases que a compõem, faz-me colorir com características introvertidas ou extrovertidas ou até me pede que transponha uma ação que envolve todo o meu corpo para apenas uma parte dele. Faz-me, tendo a partitura como referência, encontrar uma equivalência com a voz ou manipular um objeto e dele me servir. Uma cena pode ser decomposta e alguns detalhes, peripécias ou ideias, podem ser passados a outra atriz ou ao grupo todo.

Para poder improvisar e descobrir aquilo que ainda não sabe, o diretor sente, com frequência, necessidade de cortar descrições de meu comportamento cênico, de modo que permaneça apenas a massa de energia, de tensões e dinamismo com sua potencialidade de significados contrastantes. O diretor “lava” as expressões do meu rosto e as tensões inúteis nos dedos, nos braços e pernas. Trabalha com associações despertadas nele pelo “coração” das minhas ações. É minha dança de impulsos e tensões que alimenta sua fantasia, que o deixa reativo e criativo, que o empurra para soluções desconcertantes, combinações inesperadas, *quid pro quo*, contradições. Ao mesmo tempo, não deixa de me fornecer indicações técnicas que, detalhe por detalhe, aglomeram-se em uma densa trama de fios narrativos autônomos que — às vezes paralelos, unidos ou desencontrados — subsistem no espetáculo completo.

A compreensão dos numerosos significados e associações que a partitura pode assumir e despertar pertence a um gênero de consciência que não se pode explicar. Exatamente por deixarmos essa inteligência incorporada trabalhar que, no Odin Teatret, não falamos em motivações profundas durante a elaboração do material e escolhemos comunicar com uma linguagem técnica neutra. A partitura é o ponto de encontro entre atriz e diretor.

É durante os ensaios que o espetáculo cresce. A repetição diária de todo o material acumulado, com todos os atores e atrizes presentes na sala, é uma

situação fértil de destilação. Pequenas cenas são somadas, uma infinidade de particularidades é mudada ou eliminada, gradualmente o espetáculo emerge da neblina e, misteriosamente, também para mim, apresenta-se como uma cidadela com mil velas, nas quais eu mesma e o espectador podemos nos perder por seguir cada um o próprio percurso.

Quando crio materiais de atriz, para evitar simular, acho útil inventar equivalentes à realidade que represento. O mesmo vale na elaboração, quando enfrentamos realidades que não podem ser reproduzidas diretamente no teatro, sem cair na falsidade e no mau gosto. A tortura, a loucura, o ato amoroso, a morte são experiências recriadas através de uma complexa montagem de situações equivalentes. Falando da cena de Ofélia no *Theatrum Mundi*, Eugenio explica que, para representar a loucura, isto é, dar ao espectador a experiência desse estado particular da mente, precisa enlouquecer toda a cena, subvertendo as regras da relação habitual de espaço e tempo.

Normalmente, para começar, o diretor apresenta um texto, um conjunto de textos ou um tema que inspirará o processo de trabalho. É uma verdadeira improvisação oral da parte de Eugenio, é o seu "material", os seus tijolos para a construção da casa: uma coleção de imagens, visões, oximoros subjetivos, palavras óbvias para esmagar como nozes, problemáticas contraditórias para confrontar e nós para desatar com um só golpe de espada. As biografias e as obras de escritores (Dostoiévski, Brecht, Hans Christian Andersen), o encontro entre emigrantes europeus e as tribos das Américas, o funeral de uma canção (*A internacional*), a biografia de uma antropóloga contemporânea, a história de Kaspar Hauser foram temas dos espetáculos do Odin Teatret. Para *O evangelho de Oxyrhincus*, partimos de uma única imagem: leões enlouquecidos no deserto. Para *Kaosmos*, o primeiro passo foi o tema de uma improvisação: o nascimento de um lobo. Começamos a preparar um espetáculo da maneira mais disparatada: sem texto, mas com numerosas partituras; com muitas poesias, mas sem materiais de atrizes; com um drama escrito do qual são eliminados alguns personagens; com improvisações fixadas, mas sem uma história comum; com um cenário ou uma música; com danças ou figurinos; sem saber o que vamos contar ou a que porto atracaremos ao final da viagem de exploração.

O título do espetáculo, que durante a elaboração pode mudar, é um ponto estável de referência. É a bússola que dirige os ensaios. Com o título, as perguntas que nos fazemos como atriz e diretor se tornam mais concretas e orientam o

trabalho. Com o título, estabelece-se uma nova tensão entre a elaboração do material e o tema que contribui para a complexidade dramática.

O tempo é um fator fundamental na elaboração. As horas, os dias e os meses parecem se repetir iguais, com suas dificuldades, incertezas e o polir metucioso dos detalhes. Os períodos de monotonia são vividos como se fossem intermináveis. É como uma bonança que não faz avançar o veleiro; os raros momentos de vento dão apenas a sensação de que o barco se desloca, mas levemente. Nessa atmosfera rarefeita, intensa, saturada de tensões, cada um consigo e com os outros, sobretudo com o diretor, o espetáculo ganha forma penosamente e se torna um ser de sete vidas. Sou incapaz de contar a complexidade e a simultaneidade daquilo que acontece durante essa fase, porque precisaria da mesma quantidade de tempo que foi vivido.

Para chegar a resultados válidos, devem-se encontrar obstáculos e resistências, passar por momentos de crise e confronto, ter a paciência de esperar que os resultados apareçam quando acharem justo. Nessa fase, a relação entre a atriz, o diretor e todos que colaboram para o nascimento do espetáculo se intensifica com altos e baixos, entusiasmos e conflitos, cansaço e vitalidade, admiração e suspeitas recíprocas. O compromisso cotidiano dos ensaios, as novas propostas, as surpresas que cada um consegue trazer, a dedicação a um trabalho compartilhado são aspectos fundamentais em nossa relação profissional de grupo. Esforçamo-nos, procurando nos dar, mutuamente, confiança, sem a certeza de que um dia o espetáculo alçará voo.

No Odin Teatret, a última fase de elaboração corresponde normalmente aos ensaios abertos a estudantes de todas as idades das escolas de Holstebro. Em contrapartida, escrevem suas impressões. Lendo-as, verificamos se nosso trabalho se transmutou em um feixe de energia que move o espectador. No espetáculo final, não são as motivações contidas no material de atriz ou as histórias que o diretor acredita contar, mas é uma vida independente que decide, seguindo seu tortuoso caminho. As intenções da atriz e do diretor desaparecem para dar lugar a um afresco vivo, no qual as pinceladas individuais não se distinguem mais.

[Ao lado] Julia Varley como Clotho no espetáculo intercultural

***O casamento de Medeia***

Foto | Tommy Bay





Julia Varley como Saxo  
no espetáculo intercultural *Ur-Hamlet*

Foto | Tommy Bay



## 5. Partitura e subpartitura

---

### Um termo útil e errado<sup>1</sup>

Em torno do modo de pensar de uma atriz, criou-se um halo de mistério e de respeito que, às vezes, cansa. Essa terra incógnita se transforma em miragem que deslumbra quem a observa. Tenho a sensação de que minha presença em um espetáculo, às vezes, enche-se de magia, independentemente do nível profissional constante que exijo de mim mesma. É uma magia que não consigo ter sob controle. É esse tipo de magia que provoca as miragens.

Na Antropologia Teatral, a palavra “subtexto” foi substituída por “subpartitura”, um termo mais apropriado às formas de teatro não necessariamente literárias, nas quais a atriz constrói sua presença cênica por meio de uma forma de comportamento vocal e físico chamado partitura. O termo “subpartitura” deveria incluir todos os processos mentais e psíquicos sobre os quais uma atriz baseia seu trabalho. Nesse conceito, misturam-se a técnica pessoal, os apoios que mantêm viva a partitura, os pontos de partida para criar os materiais, aquilo que a atriz pensa antes e durante o espetáculo, as motivações do personagem, o mundo interior, as emoções, a energia, as recordações, as imagens, as sensações e tudo aquilo que não se consegue expor em conceitos.

Em meu trabalho de atriz, há terrenos nos quais não quero me aventurar muito com o olhar consciente. Quero preservar a possibilidade de me deixar guiar por forças que não domino, sabendo que isso colabora com meu processo criativo. Somente assim sinto que se pode desencadear a magia que ilumina aquele átimo no qual minha necessidade de ser atriz se encontra com minhas experiências. Mas há também modos de trabalho com a subpartitura que são

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi extraído de um artigo escrito em resposta a algumas perguntas de Patrice Pavis após conferência feita em conjunto, em 1992, na sétima edição da ISTA, em Brecon e Cardiff.

voluntários, procurados e guiados pela prática da profissão. Se, como atriz, consigo absorver os métodos e as regras, os exercícios e o *training* e transformá-los em uma técnica pessoal, encontro também uma estratégia pragmática, que me ajuda a alcançar resultados.

Eugenio Barba fala do “cavalo cego”, quando descreve aquela parte de si que conduz seu trabalho de criação de um espetáculo. Não é útil se esforçar para compreender como pensa o “cavalo cego”, mas é importante saber *como* deixá-lo operar. Pressupõe a criação de uma técnica pessoal que não precisa ser analisada, mas que abra espaços à sua corrida. A subpartitura é, para mim, essa técnica pessoal, a disponibilidade para seguir ou provocar processos corporais e mentais que se tornam pontos de apoio para minhas ações.

A subpartitura não se liga unicamente a um fluxo mental consciente baseado em imagens. O percurso pode ser ligado a sensações físicas, a abstrações, a informações que são percebidas de diversas maneiras pelo cérebro e lembradas/esquecidas por uma memória que situo em minhas células mais que em meu pensamento. Como atriz, escolho o caminho que melhor se adapta, naquele momento, à minha curiosidade profissional e individual e à necessidade do papel. A subpartitura é, para mim, um processo físico/mental invisível, que acompanha, de modo fixo e flutuante, as ações que o espectador vê.

## A canção do papel

Em Brecon, Gales, durante a sétima sessão da ISTA, minha “canção do papel” provocou discussão. Quando me pediram para criar uma sequência de ações inspiradas em “O livro”, minha primeira preocupação foi não me repetir.

Naquela ocasião, no salão onde trabalhávamos em Brecon, não tinha nada comigo, apenas meu caderno de notas. Assim, traduzi “livro” por “papel”. Transformei em reações as várias possibilidades de uma folha de papel que destaquei do caderno, usando os sons que produzia, as formas que assumia, a resistência que sentia ao arrancá-la, os pedaços nos quais se subdividia, a direção na qual a jogava e a fazia voar. O papel rasgado, dobrado, embolado, agitado, comido, o papel usado para assobiar, secar, cortar se transformou em uma sequência de ações físicas. Respondia simplesmente aos estímulos que o livro/papel suscitava.

Para alguns observadores, era difícil aceitar e ouvir minha “canção do papel”. Meu jeito de trabalhar, segundo um processo que não se inspirava nas emoções profundas do primeiro amor ou do pai que morre, gerou discussão animada. De novo, tive de escutar o postulado de que, como atriz, para provocar emoções, deveria senti-las e que a comunicação com o espectador depende da profundidade dos meus sentimentos. É verdade que, para realizar materiais dinâmicos, a informação da qual parto deve ser importante e densa, mas, para mim, isso significa que é rica em detalhes.

Foi interessante notar como os observadores críticos viam *resultados* que não funcionavam para eles, em vez de materiais de uma primeira fase do *processo*, que seriam elaborados por mim, como atriz, e, em seguida, pelo diretor. O rumor de um pedaço de papel que se arranca poderia despertar os ecos profundos de uma experiência vivida: uma carta recebida tarde demais; o penhor de móveis da casa onde morava, porque meu pai não podia pagar os impostos; meu primeiro desenho; uma poesia de Montale... Por que deveria poder reconhecer conscientemente e descrever esses ecos profundos da experiência que se transforma em ação através da minha técnica de atriz? Por que é tão difícil entender que o corpo lembra e a ação contém uma quantidade tal de informações que a consciência não poderia jamais dominar?

Lia um artigo sobre a guerra na ex-Iugoslávia de 1992. No texto, havia a palavra “omissão”, usada havia pouco em uma carta enviada a mim por alguém que não me queria bem. Confrontaram-se duas experiências desagradáveis. Posso reconhecer agora esse nexos, mas não desvincular as infinitas associações que fazem parte da minha bagagem de conhecimentos. Justamente esses curtos-circuitos da experiência é que são fundamentais para dar às minhas ações uma qualidade determinada de cor, ritmo e intensidade. Não importa que a minha mente, separadamente, seja a consciência dessas passagens, é necessário que meu corpo/mente, não separado da atriz, use sua inteligência particular em ações que contenham essas passagens. Durante o processo de trabalho como atriz, não me interesso por uma viagem introspectiva para conhecer a mim mesma, mas por proteger o modo incompreensível de raciocinar das células, concentrando-me em como lhes dar espaços abertos para fluir. Prefiro tolher a atenção à minha pessoa, sem explicar a mim mesma aquilo que sinto, para me dedicar aos passos necessários, porque o trabalho e aquilo que produz fala a mim.



## O pensamento

Quando se diz, e digo, que a atriz deve estar no momento presente da ação, ser um todo com aquilo que está realizando, pensa-se geralmente em um corpo/mente no qual o pensamento é ligado à ação, como se não devesse pensar em outra coisa. Entretanto, durante um espetáculo, mesmo estando presente em minha ação e com total concentração, descubro a presença simultânea de outros pensamentos: observações técnicas, simples constatações, novas interpretações do espetáculo. Posso pensar: "Não acenderam a luz, por quê?"; "Quebrou-se o zíper das calças de T., aviso-o na próxima cena"; "Esqueci-me de colocar o xale no lugar"; "Estamos diminuindo o ritmo"; "O tom está muito alto". Posso pensar "Estou mal do estômago"; "Simpático o velhinho da terceira fila"; "O restaurante está fechado esta noite"; "Depois devemos desmontar". Posso pensar: "São as moedas com as quais pagou Giuda" (olhando Tage Larsen, que, como o Grande Inquisidor, no espetáculo *O evangelho de Oxyrhincus*, tira o bracelete com medalhas de moedas e esfrega as mãos); "Esses são os ruídos do balançar das cadeiras nas quais os velhos de um asilo esperam um parente que os vem visitar" (em *Kaosmos*, como sou Doña Música, sentada no banquinho, que resmunga e espera o Homem do Campo depois de ter dito: "E ali ficou dias e anos"); "Ah, mas é à morte que me dirijo, não a uma pessoa" (enquanto, como a mulher vestida de branco de *O castelo de Holstebro*, digo uma poesia de Safo, com os braços, para Mr. Peanut, o personagem da cabeça de caveira).

Todos esses pensamentos têm alguma influência sobre os espectadores? Creio que posso estar *ocupada* com pensamentos diversos, sem que eles enfraqueçam minha presença em cena, mas não posso estar *preocupada*. Os pensamentos não podem ser o centro das atenções nem determinar o acento do conjunto. Sobretudo, não devo pensar na partitura e criar uma separação na qual, como atriz, recorro, executo e decido a ação, em vez de ser a ação. Quando o meu pensamento voa junto com a ação, concentrado e livre para se aventurar em várias direções, pronto para descobrir, comentar e tomar decisões, sei que consigo construir uma situação na qual combato o perigo de me tornar um robô, que conhece somente seu percurso estabelecido. O pensamento é livre até mesmo estando profundamente enraizado e presente na ação.

Estou pronta para reagir a qualquer coisa que aconteça; estou presente na precisão da partitura que recorda a si mesma; não estou ausente em um esquema que me esconde aquilo que acontece em volta. O corpo é inteligente, pronto e não automático depois de se ter liberado da dificuldade de lembrar.

Dessa maneira, podem relampejar, no espetáculo, aqueles átomos de iluminação emocionante, quando repentinamente dois elementos se encontram e acho que peguei alguma coisa no ar. Para eu chegar a esse estado, é necessário que a partitura esteja apreendida a tal ponto que posso esquecê-la, que a repetição contínua tenha feito o giro completo para voltar a ser sempre a primeira vez, que a construção dos detalhes fixados tenha se tornado um poço de visões desconhecidas. É um estado que consigo trabalhando obsessivamente sobre os detalhes durante os ensaios e depois de ter refeito o espetáculo ao menos umas trinta vezes.

Como atriz, atravesso várias fases e cada uma tem suas particularidades para manter vivo e interessante o trabalho, antes de tudo, para mim. No início, é a dificuldade de lembrar, a emoção, o medo de encontrar os espectadores. Mais adiante, é a dificuldade, nas turnês, de me adaptar às novas salas. Depois, ao sentir a segurança vinda da repetição, enfrento as novas tarefas no espetáculo ou mesmo escolho uma atividade paralela na jornada, que funciona como estímulo. Descubro, em cada espetáculo, perspectivas inesperadas, novas histórias, conexões e significados, detalhes escondidos nas ações repetidas por anos, sempre iguais.

## A subpartitura da criação

Devo dar um passo atrás para falar da subpartitura na fase em que os materiais são criados e depois elaborados. Apenas assim se pode entender como a subpartitura no espetáculo contém todas as informações das diversas fases do processo em um único tecido indissolúvel, que esquece e recorda, que vai para a frente e para trás no tempo.

Nos primeiros anos no Odin Teatret, o *training*, a improvisação e o espetáculo eram para mim mundos separados. Foi depois de longo e paciente trabalho de Eugenio sobre uma improvisação minha, durante o qual deslocava

cada movimento em alguns milímetros, que me dei conta de que o mesmo "eu" que aprendia a estar presente em cena, a modular as próprias energias e a tornar reais as ações pelos exercícios do *training* era o mesmo "eu" que devia dar formas às minhas imagens interiores em uma improvisação e adaptá-las às condições do espetáculo.

Nos primeiros anos, queria exprimir e criava materiais com representações mentais e histórias lineares. Os materiais que resultavam disso, mesmo tendo sentido para mim, repetidamente não conseguiam me surpreender e funcionar no processo de preparação de um espetáculo. Hoje sei que as regras pragmáticas e os princípios pré-expressivos — o trabalho sobre presença, sobre ser crível diante do espectador, apesar do que se representa — determinam tanto o que digo através de uma improvisação como os significados que o espectador lerá no espetáculo.

Nos ensaios, elaborando uma sequência de ações, independentemente do tema ou da história, a qualidade de energia forte e mórbida, o ritmo veloz e lento, o caráter introvertido ou extrovertido, as diversas direções no espaço, os tipos de equilíbrio, a coerência escolhida se entrelaçam em variações e oposições que tornam orgânico o comportamento cênico. Seguindo esses princípios, improvisando ou compondo, o modo de ser de um personagem, os significados e as emoções são um resultado não procurado a princípio, mas algo que pode surpreender. Descubro que *sou contada* quando abandono o ponto de vista de quem quer contar.

Como atriz, apoio-me na subpartitura antes para criar materiais, depois para mantê-los vivos e, mais adiante, para me sentir viva. Para criar um personagem, dar corpo a um texto ou a uma coreografia de movimentos, para resolver uma exigência técnica, o problema é sempre como traduzir a tarefa, o tema, a pessoa imaginária, a palavra e o conceito em um comportamento tangível, que dará a sensação de plenitude e vida.

A subpartitura se torna a estratégia pessoal que escolho para criar referências às quais reagir. Posso escolher analisar as características de um personagem para fazê-lo caminhar de um certo modo ou fazê-lo caminhar de um certo modo para construir as características de um personagem, mas a criação dos materiais com raízes pressupõe sempre um processo que se ramifica em detalhes. Pensar genericamente não me ajuda. Ao final do processo, não existirá o que se chama de atriz "psicológica", "física" ou "distanciada", mas um

personagem que, se é crível para o espectador, contém os aspectos contíguos e contraditórios de um ser humano.

Os procedimentos que segui são diferentes e a lógica da subpartitura usada no momento da criação muda muito com os anos. Para *O milhão*, o material foi construído partindo de uma dança de casal, na qual as mãos não se soltavam nunca; da postura disciplinada que se encontrava também nos bailes de sociedade europeus; dos ritmos de marchas; do medo real que sentia e do orgulho de esvoaçar um belo vestido mexicano. *O castelo de Holstebro* nasceu de uma demonstração de trabalho, quando se deu a palavra a Mr. Peanut, o personagem de perna de pau, que já existia para os espetáculos de rua.

Fiz improvisações nas quais, depois de ter recebido um tema, primeiro deixava que o pensamento emergisse em um fluxo de associações, depois começava a agir seguindo imagens e sensações claras, com a obrigação de continuar, avançando sem parar, sem nunca terminar. Construí sequências de ações partindo dos verbos de um texto, das maneiras de estar sentada em uma cadeira, das oposições entre cabeça e olhos, da maneira de caminhar sobre as pedras de um rio, da imprudência de ser jovem, de dez maneiras de levar uma bolsa ou infinitos modos de usar um lenço. Criei personagens a partir do oposto de suas características conhecidas e deixei que materiais contrastantes criassem papéis ignorados. Para improvisar sem um tema, substituí o fluxo de imagens e de associações pelo da música, pelo dinamismo de certos quadros, pela entonação de uma canção ou pelo ritmo de um texto. Mas também o prazer da dança, a sensualidade da energia que vibra e respira, a beleza de um movimento que identifica sua vitalidade podem ser referências que, durante os ensaios, ajudam-me a encontrar e a fixar a partitura.

## A ordem caótica

A pergunta permanece: por que, escutando aquela música, pensando naquele tema, olhando aquele quadro, a consequência é aquela ação, e não outra? Diversos fatores decidem por mim: a informação recebida, os princípios que tornam orgânica minha presença cênica e o acaso. Do mesmo modo que a cor vermelha produz agitação e o azul, tranquilidade, uma frase musical determina certo tipo de movimento; o dinamismo em um quadro faz surgir certas linhas no



espaço; o conhecimento implícito de um tema provoca associações particulares que se materializam nas ações que se ligam com o ponto de partida.

As ações são provocadas por uma lógica que só pode ser pessoal e cuja coerência se transmuta e se traduz enquanto reage à informação recebida. Mas, mesmo quando a referência de partida é clara e detalhada, e também quando os princípios da presença cênica são respeitados, as ações que não poderiam derivar são sempre imprevisíveis. Nesse ponto é o acaso que decide, digo a mim mesma, seguindo a mesma ordem caótica que regula o universo, aquilo que faz um furacão depender do bater de asas de uma borboleta.

Não discuto com o acaso. No momento em que a ação é escolhida e a faço pela primeira vez, procuro lhe ser fiel. Reencontro-a, salvaguardo-a e repito-a até quando, no processo de elaboração do personagem ou do espetáculo, for o momento de modificá-la. Esse momento chega apenas quando já incorporei o material original e suas motivações — a partitura e sua subpartitura. Durante os ensaios, o material pode ser cortado, reduzido, transformado, manipulado até se tornar irreconhecível. Mas o resultado final conterá todos os níveis e as informações anteriores, embebendo o tecido de impulsos e intenções. As motivações originais, os novos significados emersos, as ações que já não existem mais, as informações contraditórias e as lógicas pertencentes a diversas histórias, toda essa experiência está inclusa no resultado final e é recordada/esquecida pela ação.

## A subpartitura na repetição

Uma vez que a partitura foi criada e fixada, meu problema é mantê-la viva e atraente. Como atriz, sou e, ao mesmo tempo, represento. Improvisando em torno de detalhes que não mudam a partitura, mas enriquecem o suporte interior, acho útil saltar entre esses dois níveis: ser possuída pela ação e comentá-la. O identificar-me e criar distância são, para mim, dois pontos de vista e modos de proceder que convergem para a ação. Trabalho com a consciência de ter e de ser um personagem.

Em *Talabot*, por exemplo, na cena do divórcio, na qual quebrava o ninho, o ritmo interrupto no qual dizia o texto, o cansaço pela cena anterior, a coceira na garganta causada pelo tomilho que me cobria o rosto e que inspirava resultavam

na sensação de alguém que tenta controlar o choro e depois se abandona à depressão da renúncia. Ao repetir essa cena, procurava mantê-la viva, de uma parte, controlando a respiração alterada pelo ritmo do texto e da irritação pelo tomilho, e, de outra, interpretando a quebra do ninho com maior ou menor pressão das mãos. Para sublinhar o abandono, podia expirar totalmente na pausa, quando o texto mudava de informação para interpretação, ou reproduzir o tom lamentoso no qual falam algumas crianças norueguesas. Podia chorar, deixar-me chorar ou cantar o choro.

*Talabot*

Julia Varley como Kirsten Hastrup

Foto | Jan Rütz



Tenho dificuldade de acreditar nessas motivações quando as escrevo. As palavras escritas, como o pensamento racional, são muito lentas para o tempo que tenho à minha disposição como atriz, quando estou em cena. Na situação que não sei reproduzir no papel, essas referências interiores viajam a uma velocidade superior àquela na qual se desenvolve a cena, nascem por si mesmas e coexistem. A subpartitura que mantém viva a partitura fixada é uma selva de motivações, sensações e opiniões que acontecem antes de serem pensadas.

A repetição pode influir negativamente sobre a capacidade de manter viva a partitura, quando se apresenta o espetáculo a cada noite, por dois, três, quatro ou até dez anos. Para prevenir essa deterioração, tem me ajudado assumir novas tarefas ou criar processos independentes do espetáculo. Por exemplo, a mudança da língua quando represento em países diferentes é um obstáculo a superar. Posso me opor, com novas particularidades, às características do personagem já estabelecidas; deixar as expressões óbvias um pouco ambíguas; dar ênfase em cada sílaba, em vez de apenas às palavras no texto; procurar os tempos mortos ainda disponíveis no espetáculo e introduzir diminutas posturas e movimentos. Posso deixar que a presença dos espectadores e dos outros personagens influencie mais fortemente minha percepção da cena ou enriqueçam com novos minúsculos sons a sinfonia geral do espetáculo. Independentemente dos espetáculos, em outros horários do dia, posso me dedicar a outra atividade com uma energia complementar àquela que uso no palco. O efeito é o avivamento da minha motivação e a decisão de continuar as apresentações.

## A subpartitura do espetáculo

Minha precisão como atriz permite aos espectadores preencherem com significados uma ação e deveria despertar neles reações, sensações e emoções. Quando é o corpo/mente que pensa, essa mesma precisão preenche a partitura de significados e afetividade também para mim. A precisão provoca no espectador e em mim reações diferentes. Desperta em mim, enquanto estou em cena, reações que não se repetem do mesmo modo.

A precisão — dar vida a um signo que pode ser apenas aquilo, uma ação que contém todas as suas intenções — é uma verdadeira base sobre a qual posso me apoiar sempre, sabendo que, às vezes, o halo que brilha será carregado de magia e, outras vezes, apenas de profissionalismo. A precisão é minha “inteligência” de atriz, que não sabe se vem primeiro a intenção ou a ação: é a partitura que se faz subpartitura e vice-versa. Consigo a precisão quando não me podem mais perguntar se é ditada por uma motivação interior ou por um movimento físico exterior, quando essas expressões não são mais relevantes e a técnica já é vida cênica.

Depois dos anos nos quais tive de aprender a ser visível em cena, vieram os anos nos quais aprendi a esconder a técnica. Queria ser apenas uma dança de energia e meu ideal era uma borboleta. Pensei em intitular este capítulo: “Subpartitura: sob a pele da ação”. Depois, lendo um livro de biologia, lembrei-me de que, na ciência moderna, não se pensa mais em termos de dentro e fora, em cima e embaixo, mas, sim, que tudo é matéria em comunicação sem interrupção, um fluxo e um interagir contínuos. Assim não me resta mais nada a dizer: subpartitura, um termo ainda útil e errado.



**Visitando a casa de Pablo Neruda, Piedras Negras, Chile, 1988**

Jan Ferslev, Naira Gonzáles, César Brie, Lena Bjerregaard, Torgeir Wethal, Richard Fowler, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen, Eugenio Barba, Julia Varley, Poul Østergaard

Foto | Tony D'Urso



## *6. Texto e subtexto*

---

### Enfrentar um texto

Tenho dificuldade com as palavras, não entendo imediatamente seus significados e preciso de tempo para aprendê-las de cor. Não sou uma pessoa que fala à vontade em público. Os problemas que tive de enfrentar com a voz me fizeram filtrar as técnicas habituais para interpretar um texto, adaptando-as às minhas exigências de modo incomum. Os pontos de apoio que encontrei não têm necessariamente validade para outras pessoas. Os percursos que segui demonstram apenas a necessidade de técnica pessoal e de confiança na própria voz.

Tenho a sensação de dever “esquecer” o texto para fazer brotar as palavras por si mesmas, concentrando-me em outra coisa, deixando o significado livre para chegar ao espectador. Acontece que, pensando diretamente no texto, bloqueio minha memória: devo improvisar para prosseguir. Para lembrar e “esquecer”, volto minha atenção à música do texto, às ações executadas pela voz, às pausas da respiração, às pessoas e aos objetos aos quais me dirijo, ao autor e às circunstâncias nas quais escreveu, ao meu humor, aos detalhes que determinam a cor do timbre vocal.

Além do caminho técnico que escolho para falar as palavras de um texto, ajuda-me pensar em termos de ação vocal. Cada inflexão, acento, entonação, pausa e vibração é a consequência de uma ação executada pela voz. A voz é, para mim, concreta, material, física, porque é capaz de agir no espaço como o meu corpo. Localizar a ação vocal e saber que ela pode acompanhar, sublinhar, contrastar o significado das palavras, ser independente ou indiferente, incide sobre minha capacidade de expor com a voz e estimula meu desejo de investigação.

Enfrentar um texto significa, em primeiro lugar, decidir como dizer as palavras. Para contribuir com o crescimento e direção de uma cena ou de um espetáculo baseados em um texto com musicalidade, inflexão, visões e personagens meus, preciso encontrar pontos de apoio que transformem o texto escrito em ações vocais e físicas: em monólogos e diálogos, em cantos ou declamações, com sons ou silêncio, em palavras expressas por mímicas ou dançadas, em verbos, ritmos, vibrações ou dinamismo. Para facilitar a distinção entre os dois processos nestes capítulos, chamarei o ponto de apoio de “subpartitura”, quando se referir à criação de partituras de ações físicas, e de “subtexto”, quando se referir a partituras de ações vocais.

Os pontos de apoio para *como* dizer as palavras (subtexto) são as motivações e as referências que uso para falar o texto de certo modo, como a subpartitura é ponto de apoio para determinado comportamento. As motivações e referências podem ter caráter histórico, sensorial, psicológico, emotivo, intuitivo, abstrato e físico. Os pontos de apoio para *como* dizer as palavras (subtexto) são dados pela análise do texto, por uma partitura física, por uma estrutura rítmica ou musical, por uma melodia, por uma partitura vocal, por uma sequência de associações ou de reações a circunstâncias nas quais o personagem está inserido.

O subtexto pode permanecer implícito na maneira de dizer o texto do mesmo modo que a subpartitura é a motivação dissimulada para a partitura física. Mas o subtexto — quando, por exemplo, é uma sequência de ações físicas — pode também ser visível e audível na cena em que digo as palavras. Nesse caso, o ponto de apoio se torna esse mesmo material cênico e o procedimento de encontrar *como* dizer o texto passa a fazer parte da cena apresentada aos espectadores. O subtexto, nesse caso, além de cumprir sua função original, torna-se uma intervenção direta.

Uso o ponto de apoio que considero mais eficaz ou mais interessante segundo o texto, a cena, o personagem e o espetáculo. O modo de dizer o texto depende da situação cênica na qual me encontro ou do espetáculo que estamos ensaiando. Em um diálogo, levo em consideração a voz do interlocutor; em um monólogo, respeito a qualidade vocal do personagem que interpreto. Em uma sala pequena, não grito. Falando um texto em francês, presto atenção à dureza de sua pronúncia; em espanhol, à musicalidade específica dos diversos países nos quais a língua é falada. Quanto mais o conteúdo é trágico, mais mantenho a frieza e a distância; quanto mais poético, menos adiciono variações vocais.

## A análise do texto

A análise do texto me permite extrair informações das palavras escritas, transformar conceitos e símbolos abstratos em ações vocais e modos de falar.

Posso me concentrar em verbos, extraíndo-os do texto. Encontro as ações físicas correspondentes aos verbos e, subsequentemente, um equivalente vocal às ações físicas: inspiro-me nos verbos para fixar as ações físicas que depois traduzo no modo de falar, cantar ou em sons. A qualidade da voz, como consequência das ações expressas pelos verbos, colore o modo de dizer o texto. Se os verbos do texto são “ser”, “expressar” e “viver”, executo uma ação física diferente para cada um. Para fazer o verbo “ser”, mantenho o corpo em posição ereta, bem enraizada no chão, levanto um braço lateralmente e fecho um punho, que, depois, apoio sobre uma perna dobrada; para “expressar”, empurro os braços à frente do peito, deixo-os ir de improviso e levanto as mãos para o céu; para “viver”, enquanto o torso se dobra levemente para trás, os dedos das duas mãos vibram como um botão que floresce. Fixo essas ações inventadas, partindo dos verbos e as repito como ações vocais: a voz fecha e apoia um ponto, empurra e deixa ir, faz o movimento das pétalas que se abrem.

Com a voz, não me proponho a descrever o conceito representado pela ação física, mas a reencontrar as mesmas tensões e intenções que expressei com meu corpo e manifestá-las com vibrações sonoras. Adapto depois a partitura vocal encontrada ao texto, fixando-a. *Como* digo o texto, nesse caso, resulta das análises dos verbos presentes na frase, graças a um processo de equivalência.

Sublinho as palavras importantes de uma frase, também os artigos ou conjunções, tornando o ritmo mais lento ou abaixando o volume. Consigo, assim, aumentar a intensidade da voz na palavra sublinhada. Outro modo de mudar a cadência e acento das palavras é a mudança fictícia da estrutura da frase, subentendendo pequenas afirmações. Por exemplo, a frase “Esta noite, sonhei salvar outras vidas, além da minha” posso dizer acrescentando, para mim mesma, os incisos: esta noite (e não ontem), sonhei (e não dormi), salvar (e não matar) outras vidas (e não mortos) além da minha (e não da sua). O resultado desse procedimento é similar ao de sublinhar; a acentuação de palavras que são contrárias em lugar das que são apenas pensadas confere lógica vocal ao texto.



Encontro inflexões diversas, inserindo nova pontuação nas frases, transformando-as em perguntas, meias perguntas, exclamações ou suspensões. Posso dizer: "Aquele homem é bom assim?"; "Aquele homem é bom assim!"; "Aquele homem! É bom assim..."; "Aquele homem... É! Assim... bom!". Outra possibilidade é dizer uma frase que tenha um significado contrário ao texto, realçando o sentido: "Aquele homem é assim mau", em lugar de dizer "...assim bom", exagerando o significado. Depois repito "Aquele homem é assim bom" com a inflexão encontrada com a frase que expressa o sentido contrário. Isso permite que eu não me conforme com a primeira solução óbvia.

Poderia também apontar alguns personagens no texto, extraí-los e falar com suas vozes, ou mesmo colorir o texto com os rumores do ambiente ou dos elementos naturais presentes na obra. Com um processo similar à extração dos verbos, separo algumas palavras ou conceitos e os personalizo com suas vozes, para depois usar a qualidade vocal correspondente em alguma parte do texto.

As inflexões da minha voz são constantemente sugeridas pelas associações despertadas pelo texto. Não tenho necessidade de permanecer fiel aos significados com os quais deparo. Não existem regras para seguir o curso das associações e traduzi-las em qualidades ou inflexões vocais. Sou eu que decido o percurso a fazer. Se o texto não dá informações a respeito, escolho se a lua brilha com luz quente ou fria, se o velho fala com voz doce ou rouca, se o pátio da escola tem dez ou mil crianças que jogam juntas. Se a informação é dada pelo texto, também aí devo materializar a luz fria ou quente da lua com voz pungente ou branda, suspirada ou gorda, azul, branca ou prateada, cristalina ou plena de graça. Atenho-me a uma lógica sugestiva, para deixar sonoras as associações que o texto provoca em mim. Analisar o texto se torna um percurso ao longo do qual descubro sempre mais elementos, sejam objetivos, sejam subjetivos, os quais elaboro e entrelaço sucessivamente.

## Ações físicas como subtexto

Posso dizer um texto, baseando-me em uma partitura física. Minha voz deve, porém, saber seguir e respeitar o ritmo, a intensidade, a energia, as direções, a amplitude das ações físicas, sem interpretar as palavras. Devo saber de cor o

texto de modo neutro, a fim de que minha voz fique impregnada das tensões das ações físicas que decidem a sugestão do discurso e, até mesmo, o sentido das palavras. Devo conseguir ter a página branca antes de aplicar as cores. Devo me libertar da entonação automática que vem com a primeira leitura, da tendência a respeitar as pausas e o ritmo da pontuação escrita. Devo anular as intenções do raciocínio que querem imediatamente interpretar o texto, acreditando que entendem mais que o corpo. A consequência da preocupação de entender e seguir as decisões do pensamento é uma voz separada dos impulsos do corpo, que chega atrasada em relação às ações. Para traduzir em ações vocais uma partitura física, ou seja, transportar as qualidades dinâmicas das ações físicas para a voz, meu corpo e minha mente devem ser um todo.

Traduzo em ações vocais a amplitude, as direções, as mudanças de tensões e as intenções da ação física como se traduzisse de uma língua para outra com vocabulário pessoal. Escolho o equivalente vocal, transpondo e adaptando, de maneira puramente subjetiva, a voz à ação física. Se corro, minha voz corre dizendo as palavras, acelera o ritmo e aumenta o volume e a intensidade, como se quisesse alcançar alguém que escapa. Se salto, minha voz se lança para cima, como quando, em uma partida de futebol, levantamos e gritamos: "Gol!". Se caminho normalmente, minha voz se dirige para onde vai meu olhar, o ritmo é calmo e uniforme, a intenção é semelhante a uma reza sem perturbações. Se saltito, a voz sacode pela sucessão de impulsos ligeiros para cima e, se marcho como um soldado, os impulsos vocais, a cada passo, dirigem-se para baixo. Se avanço em câmera lenta, as vogais se alongam, falo o mais lento possível, sem fazer pausa entre as palavras e sem dividir as sílabas, como se me movesse qual uma marionete. Se me deito no chão, minha voz procura penetrar o piso; se me estico para cima, minha voz se dirige ao céu.

Essas ações são simples e é relativamente fácil traduzir os impulsos físicos em impulsos vocais. Com sequências mais complexas, que contêm informações simultâneas e divergentes, compostas de ações criadas com improvisações ou composições, encontrar o equivalente vocal requer paciência. Reconhecer os mínimos detalhes dos impulsos físicos e ter confiança na própria inteligência corporal é um reflexo que o tempo e a experiência potencializam. Decifro a partitura física como se contivesse uma série de indicações dinâmicas para transmitir ao texto.

Não existem regras que permitam controlar se a tradução dos impulsos

físicos em vocais está correta. Devo confiar na intuição que se desenvolveu com os anos de *training*. Por exemplo, com uma ação que vai para baixo e treme, a voz pode descer a tonalidade e vibrar ou mesmo baixar o volume e soluçar. Dois passos dados como se tirasse um fio delicado podem resultar em uma voz tênue, puxada, suspensa. Reproduzo a percepção da minha ação física com a voz, decidindo, na hora, se duas mãos que agarram serão traduzidas por um rugido ou por um sussurro contido, à espera, para surpreender a presa. A intenção é já ação.

Se retardo o momento no qual começo a falar o texto sobre cada ação de uma sequência física, isto é, se associo palavras diferentes às mesmas ações, tenho a possibilidade de encontrar diversas inflexões e ritmos para as mesmas frases. De fato, iniciando o texto por uma primeira ação lenta, o resultado será diferente daquele que obterei partindo de uma segunda ação, na qual me levanto velozmente, ou de uma terceira, quando caminho com passos pesados. Escolho a ação que afeta a voz do modo mais apropriado ao texto, para, depois, eventualmente, modificá-lo no curso de sucessivas elaborações.

Com Tage Larsen, em *Texto, ação, relações*

Foto | Tony D'Urso



Se uso a partitura física para encontrar o modo de dizer o texto, sem que as ações físicas sejam visíveis em cena, no final do processo, a partitura física é percebida apenas como ações vocais. Em um primeiro momento, é mais fácil para mim executar, ao mesmo tempo, as ações físicas e seus equivalentes vocais. A ação física feita no espaço me ajuda a controlar e a perceber, de maneira mais apurada, a tradução dos impulsos e dinamismos físicos em características vocais. Depois que impulsos e dinamismos são memorizados pelo meu corpo, absorvo gradualmente as ações físicas e deixo que apenas a voz aja no espaço. Gradualmente, o subtexto — as ações físicas que sustentam o modo de dizer o texto — é “esquecido”, porque é parte integrante da ação vocal. Nesse ponto, entra uma nova fase da elaboração: combino o modo de dizer o texto com outras partituras físicas, adapto os resultados às relações que estou estabelecendo com outras pessoas em cena, com o espaço circundante ou com os objetos cênicos.

O texto e as ações devem encontrar uma dança comum, quando o texto já fixado em ações vocais é montado em relação a uma nova partitura física. Os impulsos do corpo e da voz são sincronizados, seguindo uma música interna, na qual o ritmo é baseado sobre variações e contrapontos adaptados à lógica do texto. Adapto as ações para sublinhar, comentar, enriquecer ou negar o significado das palavras. A sincronização dos impulsos físicos e dos vocais é a condição para se obter um efeito de organicidade.

Quando a partitura física usada para encontrar o modo de dizer o texto é também a sequência de ações físicas que acompanha o texto, ou seja, quando o subtexto é a mesma partitura física da cena, a sincronia entre os impulsos das palavras e das ações já está estabelecida. Nesse caso, procuro novas variações, sabendo que, por exemplo, a uma ação física forte posso fazer corresponder uma ação vocal vigorosa e contida, ou de tonalidade baixa, ou um grito.

As ações físicas e vocais não devem ter, necessariamente, as mesmas características do significado das palavras. Uma frase divertida pode ser acompanhada por uma ação forte e brusca e por uma entonação sedutora. A mesma frase divertida pode ser acompanhada por uma ação forte e brusca e por uma entonação igualmente forte e brusca. Ainda a mesma frase poder ser acompanhada por uma ação delicada e por uma entonação forte. Não obstante as divergências entre significado, ação e entonação e as diversas características formais da voz, para sincronizar o texto com as ações, as inflexões do texto



devem respeitar o início, as mudanças de tensão e o final de cada ação física. A sincronização é particularmente importante naquela fase da ação na qual mudam a direção do impulso, o ritmo e a intensidade, isto é, nas sucessivas passagens tônicas ao longo do percurso entre início e fim. Essas mudanças de tensão acentuam ou fazem florescer matizes que incidem na literalidade do significado das palavras, com o efeito de ressaltar algumas partes da frase.

A distribuição do texto sobre a ação da partitura física estabelece o ritmo das palavras. Posso dizer uma só palavra durante uma só ação, explorando, nesse tempo, a sonoridade das vogais. Ou então acelero: digo muitas palavras no tempo de uma ação, acentuando as consoantes. Posso ainda interromper o texto com uma pausa: sustento o silêncio com a energia da ação. Se distribuo diferentemente a quantidade de palavras para cada ação sucessiva, obtenho um efeito de variação de ritmo no texto. Jogo com o ritmo, intercalando efeitos de surpresa: é um processo que me exige um sentido tenaz da unidade entre ações físicas e vocais para não perder a sincronia.

Para desenvolver esse sentido de unidade, acho útil acompanhar a atividade física com a voz. Encontrei inspiração para o exercício que chamo de "trabalhos", escutando cantos de operários e camponeses. Imagino cavar a terra, tirar um balde d'água do poço, encerar o chão, torcer os vestidos, enfileirar folhas de tabaco, lançar um pacote... e acompanho esses trabalhos com sons, cantos, chamados, exclamações que me ajudem a executá-los. Não se trata de descrever a atividade por meio de um som, mas sustentar a ação física com a voz. Uma vez encontrado o acompanhamento vocal eficaz, memorizo-o e repito-o junto com a ação, sobrepondo-lhe um texto. Esforço-me para repetir ao máximo a cor e a particularidade da voz, mas sem comprometer a compreensão das palavras.

As ações de puxar e empurrar fazem notar claramente seus diferentes efeitos sobre a voz e, por fim, no texto. Alternar a qualidade de empurrar e puxar com a voz permite estabelecer uma dinâmica de atração e repúdio que me é útil, especialmente, nos espetáculos nos quais não há outras pessoas em cena a quem dirigir a voz para criar variações. Ao empurrar, tenho a impressão de criar um antagonismo com os espectadores e de tê-los a distância. Se puxo, é como se levasse os espectadores à cena, seduzindo-os e instigando-os com as palavras.

O movimento chama a atenção mais que a voz. Frequentemente, entrelaçando o texto com as ações físicas, tenho de reduzir estas no espaço para ressaltar as palavras. A ação vocal derivada de uma partitura física também

pode ser excessiva e roubar a atenção do texto, então reduzo os efeitos vocais. Absorvo as variações, as inflexões e a diversidade de tons das ações vocais, calibrando-as com a compreensão do texto e com o dinamismo do corpo. A ligação com as ações físicas do subtexto permanece, mas não de maneira óbvia. A amplitude das tonalidades, o volume, as sonoridades particulares são reduzidas até quase uma fala cotidiana, mas as raízes das ações vocais reavivam minha voz e as palavras.

*O eco do silêncio*

Foto | Tony D'Urso



## Ações vocais como subtexto

Com o espetáculo *Talabot*, decidi usar como subtexto ações vocais, em vez de físicas. Aventurava-me com a voz em diversas direções, tendo como mote o modo de cantar, de falar, murmúrios e músicas e fixava-o em um desenho sonoro que, depois, transferia para o texto. Imitando animais ou línguas estrangeiras, podia dar ritmo e inflexões a uma partitura vocal para usar depois como base para o texto. Permanece pessoal a lógica que me faz encontrar o equivalente de um som rouco e duro de uma imitação da língua alemã em um texto dito em italiano.

O exercício de técnicas particulares com o jodel, uma voz gutural, a produção de harmônicos ou o vibrato foi interessante não só como exploração, mas, sobretudo, para adaptar esses efeitos a um texto, mantendo as variações e, ao mesmo tempo, a compreensão de cada palavra. Sons labiais, nasais ou guturais, sons que não utilizam a vibração das cordas vocais, sons com a boca fechada, tons musicais que afloram só nas vogais ou sequências de consoantes devem encontrar uma tradução por meio de equivalências que permitam ao texto ser entendido.

A ação vocal da neblina que abraça toda uma cidade me ajuda a encontrar uma voz quente e envolvente. A entonação de um chinês inventado me serviu para uma pergunta em *As borboletas de Doña Música*: "Chuang Tzu, o filósofo, sonhou ser uma borboleta ou foi a borboleta que sonhou ser Chuang Tzu?".

Posso também fazer uma improvisação para fixar uma partitura vocal que sirva como subtexto. Se parto de um tema, improviso livremente com a voz, depois repito e, para me lembrar posteriormente, gravo ou encontro imagens detalhadas. Reproduzo as mesmas variações, aplicando-as a um texto após fixar a sequência de tons e qualidades vocais. Ajuda-me, nesse processo, cantar o texto antes e depois falá-lo. "Existe o silêncio dos velhos, tão carregado de sabedoria, que a língua não pode exprimir em palavras inteligíveis a quem não viveu": partindo dessa frase, decidi improvisar sobre o sol que surge. A associação me veio à mente ao pensar na sabedoria e na velhice da natureza, que não pode ser explicada com palavras. A voz cria o espaço brumoso que precede a alvorada, a primeira sensação de luz e o sol que sai, cintila e aquece. Repito os tons da improvisação primeiro como canto, depois com as palavras

distribuídas sobre diversas ações vocais. Ao final, repito o texto com a lembrança da improvisação, sem que os tons sejam evidenciados.

Uma partitura vocal aplicada a um texto pode ser também fixada com base em outros tipos de improvisação vocal. Por exemplo, com a poesia de Edgar Lee Masters, *Willard fluke*, nos primeiros versos: "Minha mulher perdeu a saúde e definhou até pesar escassas noventa libras", posso pegar a palavra "pesar" e improvisar ações vocais a partir dela. Dos próximos versos, "Então aquela mulher, que os homens chamaram Cleópatra, chega entre nós", escolho "chega" para improvisar outros sons. Ao final, utilizo esses sons para dizer a poesia inteira. Poderia proceder também de outro modo. Pensando na poesia, poderia improvisar livremente. Em seguida, com base na lembrança da improvisação sedimentada em mim, interpreto o texto. É a repetição que permite a meu corpo memorizar e manter a estrutura e a qualidade da improvisação, para adaptá-la a um texto e propô-la ao diretor. Improvisações e repetições se integram para me permitir memorizar, deixando que o corpo pense por si.

Mesmo a interpretação minuciosa de um texto diferente daquele que devo dizer me serve para fixar uma ação vocal para usá-la como subtexto. Leio o texto como uma fábula contada pela vovó, como um apresentador de televisão, um comentarista de partida de futebol, um professor de escola, uma declaração de amor, uma jiboia que se aproxima de sua vítima, um duelo com as espadas, uma bola que joga com as ondas do mar, uma gazela que se inclina sobre o córrego para beber água... Crio uma partitura vocal com uma sucessão de pessoas e personagens, imitando as vozes das estações, dos rios e das cascatas. Depois, quando aplico ao texto essa partitura vocal, utilizo diversos fragmentos para as diversas frases. Com os sons de uma jiboia, posso encontrar muitas variações para sussurrar um texto. Um som labial de uma cascata d'água pode se transformar em consoantes que estouram ou são balbuciadas. Um som gutural que imita um porco pode resultar em um texto tragado ou vomitado.

A imitação da qualidade vocal dos pastores sardos ou córsicos me ajudou a encontrar a voz do meu personagem Mr. Peanut. Comecei com a simples imitação de seus cantos, mantendo a mesma característica para um texto falado. Depois retirei gradualmente o som gutural, chegando a uma relaxada voz gasguita. A sensação era a de levar o som gutural ao alto do palato, atrás, na direção do interior da garganta. Mr. Peanut fala com as diversas variações dessa voz cavernosa. Seus diálogos, com sua comicidade ou dramaticidade,



inspiraram-me a desenvolver essa voz cavernosa, passando de uma técnica à outra e alternando tons muito baixos e relaxados a tons altos e intensos.

Minha voz tem um tremido natural. Às vezes, procuro controlá-lo; outras vezes, divirto-me em seguir movimentos ondulatórios, por exemplo, cantando, acompanhando as modulações de canções indianas.

Quando começo com técnicas vocais com modulações tonais fortes e efeitos espetaculares, tenho de seguir um processo de redução gradual para aplicá-las ao texto. Para deixar a voz persuasiva e o texto compreensível, para dar aos monólogos ou aos diálogos características aceitáveis, mesmo que distantes do modo de falar do dia a dia, é para mim comumente necessário reduzir a forma da partitura vocal, mantendo apenas a essência, a imagem ou a lembrança de um ponto de partida.

## Melodias e músicas como subtexto

Utilizar melodias para falar um texto é uma das maneiras que encontrei para aproximar as técnicas do canto e da fala. Escolho melodias e nelas coloco o texto, respeitando o máximo possível o ritmo e os tons. Alongo uma vogal ou faço pausas para adaptar a métrica do texto ao canto. Nem todas as melodias se adaptam a esse processo, mas não sei indicar uma regra musical para nela basear a escolha. Sigo minha intuição, testo e elimino as melodias que não funcionam. Posso escolher uma música alegre para um texto dramático ou mesmo um canto harmonioso para dar ênfase a imagens de uma poesia. Escolho canções que me atraíam.

Depois de ter cantado o texto, deixo a melodia desaparecer gradativamente. Mudo a projeção da voz, sem sustentar os tons em suas durações melódicas, especialmente no final das palavras. Repetindo, deixo cair sempre mais as notas musicais, até ter a sensação de tocá-las por frações de segundo. Ao final, a melodia permanece como uma reminiscência, que, entretanto, decidi as inflexões e o ritmo do texto. Posso sempre voltar a esse subtexto musical, cantando novamente. Uma vez que a melodia tenha sido absorvida no modo de falar o texto, a música não é mais reconhecível para quem escuta e o texto assume outras características melódicas também para mim. Esse processo me é

particularmente útil quando traduzo diálogos e monólogos de um espetáculo para a língua dos diferentes países por onde vamos em turnê.

Nessa relação entre música e texto, acho proveitoso também o processo contrário, isto é, reconhecer a melodia na fala. O músico Michael Vetter me pedia para dizer uma frase e repeti-la na sua entonação até fixar a melodia nos ouvidos e depois transformá-la em uma frase musical. Utilizo esse procedimento mesmo trabalhando com pessoas que pensam não conseguir atingir determinada nota ou que imaginam que a voz falada tem poucas variações. Os tons musicais podem ser reconhecidos através da associação das notas aos versos de pássaros ou de animais com desenhos feitos com os movimentos da mão.

Na fala, as notas não são sustentadas, mudam com mais rapidez e em frações de tonalidade que nosso ouvido musical não está habituado a perceber. Na fala, a influência dos tons harmônicos, que nos permite reconhecer a diferença de uma vogal para outra, não costuma ser identificada como música, mas como simples variação de inflexões, timbre e cor da voz associada ao significado das palavras ou ao estado emotivo de quem fala. O exercício de passar da voz falada à cantada me ajuda a entender melhor as estruturas musicais e as possibilidades vocais, quando me aventuro nos territórios, para mim, sempre mais extensos e misteriosos da voz.

A música é uma referência importante para mim. Modelo o texto como se fosse uma composição musical, sentindo as estruturas melódicas de cada vogal, os glissandos e as interrupções, o impacto de cada consoante. A música não é necessariamente harmônica, mas dá grande liberdade para se encontrarem variações que despertem também o nível emotivo do texto. As variações dos tons harmônicos no interior da mesma nota aumentam enormemente as possibilidades no momento de dar forma a uma só sílaba ou a uma só palavra.

A composição musical me ajuda também a ter a sensação de construir o sentido das frases, a musicalidade e o ritmo de um texto poético, a rima em um longo monólogo, as variações vocais em um espetáculo inteiro. Estabeleço, com mudanças de intervalo ou de tom, a pontuação, a passagem de uma frase a outra, a ênfase de um significado, a sensação de dar uma pausa no fluir das palavras. Isso requer a capacidade de passar de um timbre vocal a outro sem pausa, como em uma ação física, em que devo saber passar, sem hesitação, de uma caminhada a uma corrida.

Às vezes, improviso livremente com a voz, sem seguir princípios, impor

regras e referências, ou procurar resultados para recordar e fixar. São momentos felizes, difíceis de repetir. Termino, tranquilamente, esse rio de sons impetuosos e tênues, exagerados e introvertidos, com a poesia de T. S. Eliot sobre sereias e sobre o efeito de seu canto em quem o escuta. Depois de todas as variações possíveis, o texto dito simplesmente encerra as possibilidades daquilo que passou e sugere as potencialidades daquilo que pode vir.

### **Com amigos latino-americanos**

Paulo Dourado, Santiago García, Luis Burnier, Miguel Rubio, Mario Delgado, Julia Varley, Raquel Carrió, Eugenio Barba, Nitis Jacon, Fernando de Ita, Raúl Osorio, Rebeca Ghigliotto

Fotos | Fiora Bemporad



**30º aniversário do Odin Teatret em Holstebro**

Torgeir Wethal, Kai Bredholt, Iben Nagel Rasmussen, Frans Winther,  
Pushparajah Sinnathamby, Jan Ferslev, Ulrik Skeel, Mariana Skeel,  
Eugenio Barba, Rina Skeel, Julia Varley, Else Marie Laukvik, Louise Andersen,  
Patrícia Alves, Isabel Ubeda, Tina Nielsen, Sigrid Post





## 7. *O personagem*

---

### Identidade dos personagens

Em um espetáculo do Odin Teatret, os espectadores veem personagens ainda que estes tenham recebido seus nomes apenas no final dos ensaios, ou que eu, como atriz, não os tenha construído intencionalmente, mas que tenham aflorado na montagem das ações que criei, usando outras referências. Meu material de atriz pode ser constituído de improvisações ou composições sobre temas que não tenham nada a ver com o personagem. O conjunto de partituras físicas e vocais interligado ao texto e às ações das outras atrizes e atores, acompanhado de determinada música, cria no espectador a impressão de um personagem. Mas o trabalho sobre o personagem pode também ser o ponto de partida para criar partituras, fornecendo informações e estímulos. Invento e componho como o personagem caminha, senta-se, fala ou uso o personagem para uma pesquisa histórica, cujas informações me inspiram a construir um comportamento físico.

Posso criar um personagem investigando sua psicologia, seu passado, o ambiente histórico ao qual pertence ou encontrando os possíveis modos como se move e suas atitudes. Existem, para mim, muitos pontos de partida para descobrir o agir do personagem. Procuro indícios que me permitam cumprir os primeiros passos: vejo desenhos e pinturas, escuto música, decido cores e objetos, escolho caminhadas, imito outras pessoas, recordo eventos, ilustro uma história, uso as imagens de um animal, penso em uma biografia ou em uma motivação emocional. Localizo referências concretas, traduzindo os temas, as informações biográficas ou de temperamento em uma linguagem pessoal que me ajude a agir. Será, depois, esse agir particular, junto com o figurino, o modo de falar, o significado das palavras que diz e a situação na qual está imerso que fará surgir o personagem na frente do espectador.

Os espetáculos do Odin Teatret ficam muito tempo no repertório e, em

trinta anos, não são muitos os personagens que representei. Alguns existiram apenas para o espetáculo para o qual foram criados, outros continuam a ter vida para além da moldura na qual viram a luz. Há personagens através dos quais eu disse algumas coisas e outros que me fizeram dizer o que eu não sabia. Há personagens que convivem comigo dois ou três anos somente, outros que me acompanham há vinte e cinco anos.

Os personagens que sobrevivem além do espetáculo são aqueles dos quais posso dizer que conheço a identidade independentemente do espetáculo nos quais nasceram. Têm uma maneira de se mover, de gesticular, de falar e podem se intrometer e interagir nas situações mais variadas, emigrando do seu espetáculo de origem para se instalar em outros contextos. São personagens que criei, pensando especificamente em seu modo de ser. Os personagens que desaparecem com o espetáculo são frequentemente o resultado de um processo no qual as improvisações e as composições tinham temas e interesses autônomos em relação ao personagem a representar, no qual o personagem é resultado da montagem das minhas ações em uma dada circunstância, não algo que procurei manifestar diretamente.

Na criação *ex nihilo* de personagens, como na interpretação de um personagem que, em parte, já existe antes de se iniciarem os ensaios, deve haver, para mim, uma parte misteriosa que não controlo. Esse enigma mantém viva minha relação com o personagem também depois de anos de representações, permitindo-me desvendar em cada espetáculo novos matizes de seu humor e temperamento.

Nos primeiros anos, para me aproximar de um personagem, dedicava-me muito aos figurinos. Escolhia sem pressa um tecido, desenhava modelos e costurava. Uma vez que o figurino estava pronto, passava horas lavando-o, passando-o e acrescentando-lhe pequenos detalhes. Fitas, presilhas de cabelo, anéis, meias, cordões... eram todos elementos que me ajudavam a encontrar as raízes do personagem, partindo do seu revestimento externo. Meu primeiro figurino no Odin Teatret era violeta, uma cor que dizem trazer má sorte ao teatro e ao cinema. Foi usado uma só vez com as pernas de pau. Depois costurei uma saia com franjas, que tinha a forma de um conjunto de folhas; um vestido de veludo preto contornado com renda branca; as calças e o casaco de algodão laranja com listas verdes, inspirados nas roupas de *training*.

Ao lado dos personagens próprios e verdadeiros dos espetáculos, criava

figuras provisórias para eventos de rua ou projetos que depois não eram realizados. Uma dessas figuras acompanhava a parada do espetáculo de *clown*. Sobre pequenas pernas de pau verdes, meu palhaço tinha uma longa saia de seda, que, se levantada acima da cabeça, escondia-me. Com ela comecei a utilizar a feminilidade, a doçura e a alegria como características de um personagem.

Nos primeiros espetáculos, quando me concentrava apenas em “funcionar” em cena, o figurino tinha grande influência na decisão de quem eu era. Para *O milhão* (1978-1984), tinha um amplo vestido preto mexicano de renda. Eu o havia usado no *training* e descobri que a dança acrobática com Tage Larsen era ampliada pelo vestido. Propus o figurino ao diretor e ele foi aceito. Não pensava em um personagem, mas em como manter o equilíbrio, enquanto dançava velozmente; em como tocar o trombone ao mesmo tempo que os outros instrumentos; em como decorar como uma oração os textos que o diretor tinha confiado a mim. *O milhão* começou como o espetáculo sobre a vida e as obras de Bertolt Brecht, e eu havia recebido o papel da Senhora Peachum, a mãe de Polly Peachum na *Ópera dos três vinténs*. Esse nome permaneceu comigo também para o espetáculo que depois se chamou *Cinzas de Brecht* (1980-1984). Quando reconhecemos as diferentes individualidades dos dois espetáculos, *O milhão* e *Cinzas de Brecht* — nos quais trabalhamos quase simultaneamente —, o vestido mexicano ficou para o primeiro e o nome do personagem para o segundo.

Em *O milhão*, dançava de pés descalços, como no *training*. Não conseguiria fazer a mesma dança com sapatos. Foi acrescentada, então, uma cena na qual me tiravam os sapatos, para justificar que o elegante personagem estivesse descalço. Na cena final, estava ao lado de Marco Pólo um sacerdote viajante, transformado em distinto senhor de fraque. Eu tinha sua espada vitoriosa na mão e sorria para os espectadores. O significado que podia assumir para o espectador aquilo que fazia ainda não influenciava minha expressão. Naquele momento, concentrava-me em fazer brilhar o sorriso nos olhos de modo similar a quando, na metade do espetáculo, no curso de um funeral, tentava fazer uma lágrima cair, respirando pelos olhos. Imagino que meu personagem parecesse romântico, ingênuo e submisso ao dândi que me fazia dar voltas em uma dança vertiginosa e perigosa. Era a consequência da montagem, não um objetivo a que eu me havia proposto.

Somente no dia em que li o programa de *Cinzas de Brecht*, notei, entre os personagens, o nome de Ilse Koch. Soube, assim, que eu tinha também outro personagem além da Senhora Peachum. Uma amiga de infância se chama Ilse e ela me havia contado sobre suas homônimas, por isso, casualmente, sabia que Ilse Koch era a mulher do comandante nazista do campo de extermínio de Dachau. Mas poderia ter representado esse personagem para os espectadores, sem saber quem era. Naquele tempo, não era minha consciência histórica que guiava a evolução da minha conduta em cena, mas a interpretação que o diretor dava às minhas ações, relacionando-as às circunstâncias históricas nas quais Bertolt Brecht havia lutado.

Em *Cinzas de Brecht*, um dos meus primeiros espetáculos com o Odin Teatret, minha vontade não contava muito. Sentia-me muito incomodada com o vestido apertado, as meias de nylon e os sapatos de salto alto. Minha presença era muito diferente daquela dos amplos movimentos possíveis com as roupas de *training*. Para tentar resolver minha falta de jeito, deram-me calças de couro e, por fim, encontrei um par de calças japonesas com abas largas, parecidas com calças de cavalaria, e botas com laços. Olhava os outros para aprender e, de vez em quando, conseguia reunir as sugestões que me davam. Lembro que Else Marie Laukivik me aconselhou a encaracolar os cabelos, usando um ferro velho de cabeleireiro aquecido no fogo do Cozinheiro (o personagem de Silvia Ricciardelli). Aproveitei a posição privilegiada do meu personagem para resolver uma tensão pessoal com outro ator e inventei uma cena com uma bofetada bem realista. Durante o espetáculo inteiro, devia sorrir, distante e altiva: uma verdadeira tortura.

Meu personagem em *Cinzas de Brecht* encontrou sua verdadeira natureza muito depois da estreia do espetáculo. Havia uma cena difícil para mim, quando me aproximava de Katrin, a filha muda de Mãe Coragem, interpretada por Iben Nagel Rasmussen, e exigia que me entregasse sua tesoura. A cena era realizada em silêncio e sentia toda a atenção sobre mim. Eugenio Barba pediu a Katsuko Azuma, a dançarina de Buyo Kabuki, colaboradora da ISTA, que me ajudasse. Depois de sua intervenção nas horas do *training* matutino, colocava as botas e trabalhava resistência e pausas mínimas nas diferentes fases de um passo. A concretude dessa tarefa me ajudou a aceitar quem era em *Cinzas de Brecht*: comecei a sorrir de dentro, descobrindo também o prazer da maldade.

Essa lição mudou a função do figurino nos próximos espetáculos. Não era



somente cobertura, mas uma roupa que me ajudava a mudar e a revelar as pregas secretas do personagem. Desde então, a profundidade do personagem, para mim, depende da sua humanidade e vulnerabilidade. Ambiciono criar uma pessoa cênica impregnada de todas as suas contradições, ímpetos e fragilidades.

Para *O evangelho de Oxyrhincus* (1985-1987), trabalhamos com o que chamamos “mármore”, sequências de ações criadas em dupla, improvisando com um objeto: uma cadeira, uma escada, um recipiente... Junto com um companheiro, fixava ações e reações com um objeto que tínhamos entre os dois, de maneira que o objeto era a ligação entre nós. Por exemplo, eu tinha duas pernas de uma cadeira e meu companheiro as outras duas. Eu girava a cadeira para cima e para baixo e meu companheiro era obrigado a me seguir; depois ele puxava e eu era obrigada a me deslocar, e assim sucessivamente... Quando conhecíamos a sequência em seus mínimos detalhes, repetíamos sem objeto. Frequentemente o usávamos de novo para controlar se tínhamos mantido todas as tensões corretas. Devíamos verificar se o bastão não havia se tornado um elástico, se a cadeira era ainda do mesmo tamanho, se tinha nas mãos uma bacia, e não um tapete. Uma vez garantida a exatidão mesmo sem o objeto, repetíamos a sequência cada um por si, sem o companheiro. Tínhamos, então, material individual para elaborar e inserir no espetáculo.

Meu personagem Joana d'Arc se movia em cena, utilizando essas partituras elaboradas, mas, para encontrar sua *anima*, foram necessárias uma improvisação e uma frustração. A improvisação (de tema duplo: “Aliosha Karamazov diante do cadáver do velho monge Zosima, que começa a cheirar mal; uma jarra d'água que cai da mesa e não se quebra no chão”) me presenteou com a voz e uma sensação de suspensão e excitação. Dizia as palavras rapidamente, com os tons muito altos, como se falasse com os anjos. Da frustração de não conseguir ser “madura” como os “velhos” atores do grupo, veio a ideia de trabalhar com um potro rebelde. Sonhava ter um cavalo de verdade no espetáculo. Havia até pensado em adestrá-lo como em um circo e ir cavalgando, toda manhã, ao teatro. Tinha inclusive me informado sobre como transportá-lo nas turnês. Esse desejo se tornou um ponto de referência para a construção do personagem.

O diretor nos havia dado a tarefa de preparar um cenário para cada personagem. Mesclei elementos históricos reais da Donzela de Orleans com episódios da lenda do Rei Arthur e da Fada Morgana. Com Christoph Falke,



*O evangelho de Oxyrhincus*

Julia Varley como Joana d'Arc

Foto | Jan Rűsz

assistente de direção, preordenamos uma montagem de cenas baseada em meu cenário. Concentramo-nos particularmente em como realizar a morte de Joana na fogueira. Introduzimos, entre outras, uma cena cômica parecida com um Kyogen em um espetáculo de Nô para a coroação do Rei da França. Improvisei o texto e as ações para essa cena em um estilo diferente de tudo a que estava habituada. O espírito rebelde e jovem se aproximava das primeiras descobertas da montagem dramaturgica ao conceber o cenário e associar textos.

Depois das pesquisas com o "mármore", um dia, o diretor nos entregou os figurinos. Ele os havia escondido atrás de um biombo e, com uma ordem estipulada pelo sorteio de nossos nomes, escolhíamos, um a um, parte de um figurino. Nesse mesmo dia, Eugenio nos perguntou qual personagem queríamos representar. Silvia Ricciardelli escolheu Joana d'Arc; eu falei do potro. Quando Silvia deixou o grupo, o papel de Joana d'Arc passou para mim, ainda que, em minha mente, ainda se agitasse o jovem cavalo rebelde.

Adornei meu vestido e meu chapéu com elementos equestres. Fiz uma máscara-armadura da qual pendia, abaixo do queixo, um pequeno crucifixo. Costurei uma túnica amarela e, com faixas da mesma cor, enfaixei meus tornozelos, amarrando-os às esporas. Fiz um rabo de cavalo nos cabelos como se estivesse preparada para um concurso hípico. Usei um bastão e uma camisa branca manchada de vermelho para o estandarte de Joana d'Arc. Acrescentei um coração de plástico que se iluminava no ritmo de suas batidas, franjas vermelhas como rios de sangue e uma coroa de pontas de flechas usadas pelos Yanomamis, uma tribo da Amazônia.

Kirsten Hastrup, a antropóloga que eu representava em *Talabot* (1988-1991), ao contrário, foi resultado de improvisações e composições que partiram dos meus interesses para resolver problemas vocais e das recordações de uma recente viagem à Índia e à Tailândia. Ao repassar em minha mente os encontros e as imagens dos lugares exóticos que havia visto, inconscientemente me ligava ao tema do espetáculo: pessoas que haviam escolhido deixar seu país para viver e trabalhar.

Iniciamos os ensaios de *Talabot* em uma casa à beira mar, em Chicxulub, um povoado de Yucatan, no México. De manhã, corríamos e fazíamos o *training* na praia. Depois, reuníamos-nos para os ensaios na maior sala da casa. Cada uma das atrizes e dos atores tinha a tarefa de fazer uma cena com três episódios



**Talabot**

Julia Varley como Kirsten Hastrup  
Acima, com Jan Ferslev

Foto | Jan Rüz





da vida de Kirsten Hastrup, que ela mesma havia escrito, e preparar “nós” — uma imagem saturada de contrastes — para cada um de seus personagens. Nos intervalos dos ensaios, preparava material sozinha e, quando me sentia segura, apresentava-o ao diretor. A *anima* de meu personagem surgiu de uma improvisação que não foi usada no espetáculo. Pela primeira vez, ousava cantar com minha voz um pouco insegura e trêmula acompanhada de reações físicas simples, que ilustravam um panorama de lembranças pouco dramáticas, mas intensas.

Era claro para mim que não podia copiar o modo de ser de Kirsten Hastrup, uma professora universitária dinamarquesa que vivia e ensinava em Aarhus. Parecia-me insensato pensar em imitar sua maneira de caminhar, de dirigir o olhar e de falar. Apenas a ideia do figurino peguei diretamente de um detalhe que havia narrado: vestia-se com *tailleur* para fazer suas palestras.

O personagem, no espetáculo, comportava-se com base em uma montagem de ações fixadas como reações ou acompanhamento à minha voz. A saia, os sapatos com um pouco de salto e o batom nos lábios me ajudaram depois a conter as formas encontradas nos movimentos reduzidos, quase realistas, aceitáveis para uma mulher que estuda, discute com o pai, gradua-se, trabalha como antropóloga na Índia e na Islândia, tem quatro filhos, divorcia-se e namora novamente. Eugenio sugeriu que eu fizesse nascer meus filhos da cabeça, como uma divindade grega. Entre meus cabelos, conseguia esconder somente plumas, três azuis e uma vermelha, que me conduziam ao ninho, que se desfazia na cena do divórcio.

Minha Kirsten Hastrup vivia apenas em *Talabot*. Sua existência era indissolavelmente ligada às ações dos outros personagens do espetáculo, ao mundo que se criava na hora das apresentações com peixes e cerveja, que jogavam em cima de mim, as conchas que esmagava com os pés, as folhas secas com as quais revestia o chão e a máscara escura, feita de uma mistura de tomilho e manjerição e com a qual a antropóloga cobria o próprio rosto, aprofundando-se na identidade do “outro”. O personagem emergia cada noite de uma sucessão de ações e reações conectadas e intrincadas às dos companheiros e à lembrança íntima das minhas viagens para longe do teatro.

Quem conhece o Odin Teatret conhece também Mr. Peanut, o personagem com a cabeça de caveira, que nasceu sobre pernas de pau para *Anabasis* (1977-1984). É um dos meus personagens autônomos, que se recusam a morrer com o seu espetáculo, que se apoderam de seu destino, decidem sozinhos e me guiam

a situações, textos e novos espetáculos, que não sou mais eu que determino. Mr. Peanut viajou pelas ruas do mundo e me obrigou a fazer meu primeiro solo, *O castelo de Holstebro* (primeira versão: 1990-1997, segunda versão: 1997- ). Vestido de mulher e sem perna de pau, dança em *Ode ao progresso* (1997- ) e se apossa da cena final em *As borboletas de Doña Música* (1997- ), um outro espetáculo em que estou só no palco.

Os espetáculos solos têm hospedado meus personagens mais persistentes: Mr. Peanut e Doña Música. Tornaram-se emanações de minha personalidade, os alteregos com os quais improviso e conto histórias. Merecem capítulos à parte.

Na interpretação de um personagem, não contam só resultados visíveis, mas também os descartados, os erros, os pontos cegos encontrados. Sobre isso se estenderá Dédalo, o personagem de *Mythos* (1998- ), que me ensinou a importância de entrar no labirinto, onde são múltiplos os caminhos a seguir, mesmo sendo única a saída.

## Mr. Peanut

Mr. Peanut é um personagem arquetípico do Odin Teatret. Um alto e cansado esqueleto preso a uma longa haste acompanhava os primeiros espetáculos de rua do Odin Teatret em 1976. Depois encarnou no esqueleto de um menino agarrado a um tambor, até que, em 1977, com *Anabasis*, o espetáculo que, com o seu exército de atrizes e atores, percorria as ruas de vilas e metrópoles para voltar ao mar, um esqueleto foi colocado acima da cabeça de Tom Fjordfalk, um dos atores sobre perna de pau. Foi Tom que lhe deu o nome: pela forma da cabeça e como alusão a um rico produtor de amendoim, que era também presidente de uma grande nação. Naqueles anos, Mr. Peanut era um personagem forte, duro, agressivo. Dava medo.

Em 1980, Mr. Peanut mudou de caráter. Para não tocar o bumbo em *Anabasis*, estava disposta a enfrentar minhas vertigens e testar pernas de pau mais altas. Mr. Peanut se tornou elegante: fraque negro, luvas brancas, camisa bordada e um lenço de seda vermelha no pescoço. Suas pernas se cobriram de plumas. Tinha-o herdado de Tom e sua cabeça agora estava fixada sobre a minha.

Mr. Peanut dançava como o meu palhaço e movia velozmente as mãos curiosas. A "morte" rebojava brincalhona. Mr. Peanut não é a morte para

**A esposa** no espetáculo final da  
Festuge (semana festiva), Holstebro, 1993  
Foto | Fiora Bemporad

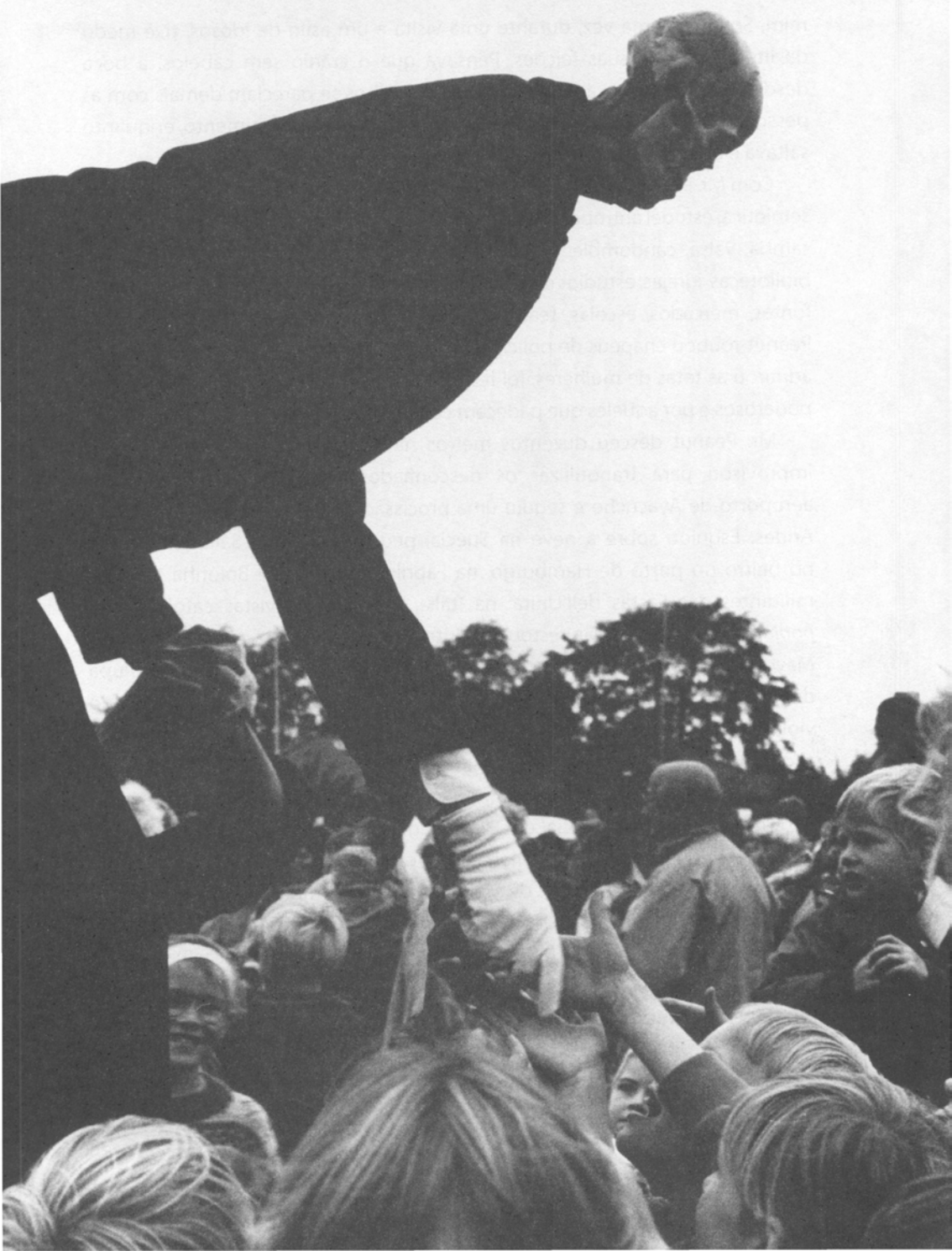


mim. Somente uma vez, durante uma visita a um asilo de idosos, tive medo da literalidade de suas feições. Pensava que o crânio sem cabelos, a boca desdentada, a face cavada e a cavidade dos olhos se pareciam demais com as pessoas que iria encontrar. Mas a reação foi de graça e divertimento, enquanto saltava e brincava com os idosos.

Com Mr. Peanut me apresento. Com Mr. Peanut falei em uma conferência de semiótica, estudei antropologia teatral na ISTA, fiz um *strip-tease* na praça, dancei samba, valsa, candomblé, visitei redações de jornais, praias, supermercados, bibliotecas, igrejas, estúdios de televisão, fábricas, piscinas, hospitais, aeroportos, fontes, mercados, escolas, teatros, museus, prisões... Em muitas cidades, Mr. Peanut roubou chapéus de policiais, óculos de maestros, sorvetes de crianças, admirou as tetas de mulheres, foi recebido por embaixadores, ministros, pelos poderosos e por aqueles que padecem com o poder deles.

Mr. Peanut desceu duzentos metros na terra em uma mina em Gales, improvisou para tranquilizar os desconfiados soldados antiguerilha do aeroporto de Ayacucho e seguiu uma procissão religiosa em um vilarejo nos Andes. Esquiou sobre a neve na Suécia, pediu carona em Salento, dançou no bairro do porto de Hamburgo, na Fabrika ocupada de Bolonha, com os militantes das Festas dell'Unità, na Itália, e com os ativistas católicos das *poblaciones*, no Chile. Manifestou-se contra uma tentativa de golpe na Plaza de Mayo, em Buenos Aires, deixou queimar o fraque com fogos de artifício da Pupa de Abruzzo, brincou de esconde-esconde com a Rangda balinesa, foi atacado violentamente por uma mulher aterrorizada em Oslo, teve a cabeça quebrada a golpes de cassetete no Chile, fundou um clube em Blaenau Ffestiniog com crianças que caminham como ele em pernas de pau, foi parado com determinação por um policial em East Village, Nova York, que queria tirar uma foto sua, vendeu um Barong no mercado de cavalos de Lampeter, comprou uma galinha no mercado de cabras de Mejdal. Dançou acompanhado de tambores, tablas, gamelan, shamisen e orquestras de rock. Jogou futebol em Montevideo, "cavalgou" um elefante em München, aprendeu jogos de crianças nas praias de Yacatan e ali, nas areias, aprendeu a cair. Foi ao dentista para lhe refazer um dente no hospital militar de Córdoba. Participou, por mais de vinte anos, de trocas do Odin Teatret, misturando-se com os *burakumin* de Osaka e com as moças do bairro chinês de Barcelona. Quando voltou a Raquira, Colômbia,





onde o Odin Teatret tinha realizado uma troca alguns anos antes, a população pensou que ele havia trazido a chuva daqueles dias e lhe fizeram oferendas: goiabas e abacates.

Mr. Peanut é curioso, vivaz, afetuoso e gosta de ser levado a passeios pelas cidades entre pessoas que não conhece. Não tem muitas ilusões, mas é tenaz, continua a sair da caixa na qual o guardo e a passear pelo mundo. Sua altura o separa ligeiramente das pessoas para protegê-lo. Durante anos, foi a identidade atrás da qual pude me revelar e esconder. Com *O castelo de Holstebro*, escolhi, mais uma vez, Mr. Peanut para falar no meu lugar. Faz perguntas, reflete e revela em voz alta os pensamentos secretos. Por meio dele, dialogo comigo mesma.

Para uma segunda versão do mesmo espetáculo, escrevi-lhe uma carta:

*Holstebro, 24.02.1999*

*Caro Mr. Peanut,*

*Viajamos muito juntos, durante os últimos anos. Visitamos vários continentes, falamos diversas línguas e encontramos muitos espectadores, mesmo sabendo que a verdadeira viagem acontece apenas em nossa mente, dentro de nosso quarto. Agora avançamos nesse espaço íntimo circundado de imaginação. Convidaremos cada espectador para esse castelo, que cabe na saleta de uma casa, onde a voz é tão suave, que pode falar das batidas escondidas do coração.*

*Evidentemente que aqui não poderá entrar com suas longas pernas de madeira. Não passaria nem na porta! Por isso, agora, depois de ser um gigante, parece um anão nas suas calças encurtadas. Envelhecendo, em vez de crescer, tornamo-nos menores.*

*Juntos encontramos, na beira do mar, um pedaço de coral: "Já são de coral os seus ossos" — os ossos dela, os ossos dele. O nosso desejo foi realizado: a jovem vestida de branco e o homem de fraque com a cabeça de esqueleto são agora uma só pessoa. No quarto secreto de O castelo de Holstebro II, vamos nos encontrar como nunca antes.*

*Um abraço,*

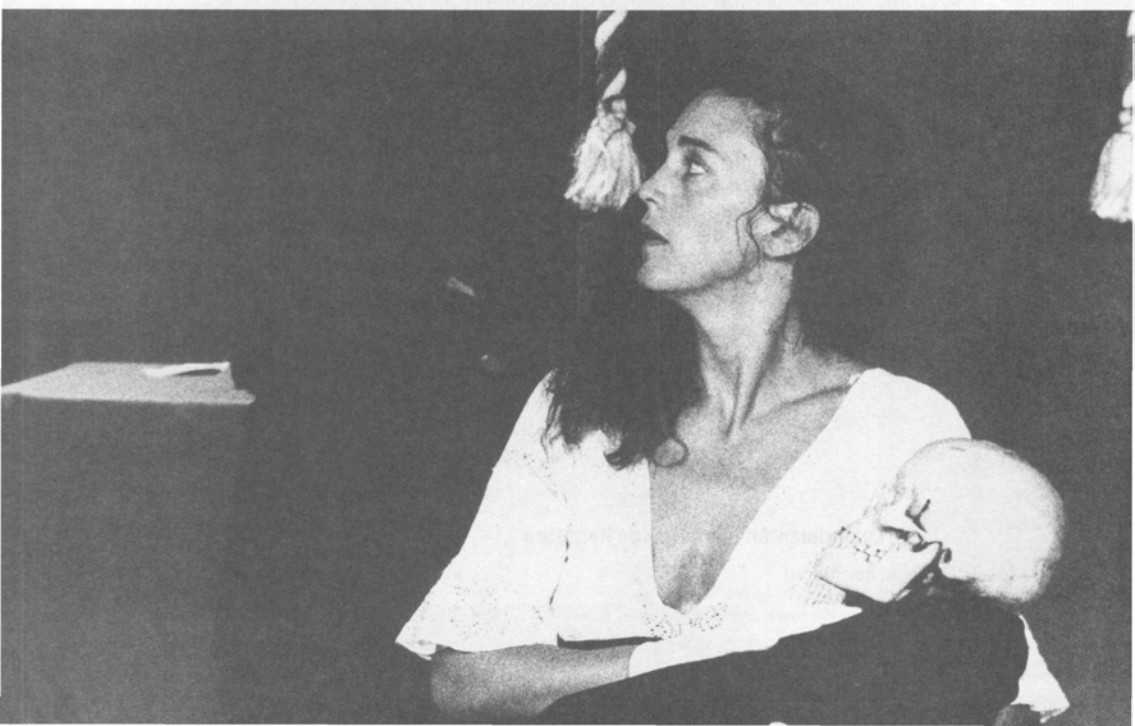
*Julia*

[Ao lado] **Cumprimentando crianças de Holstebro**

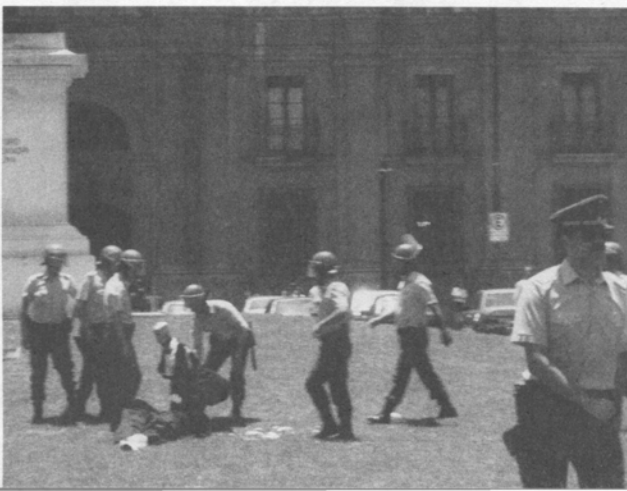
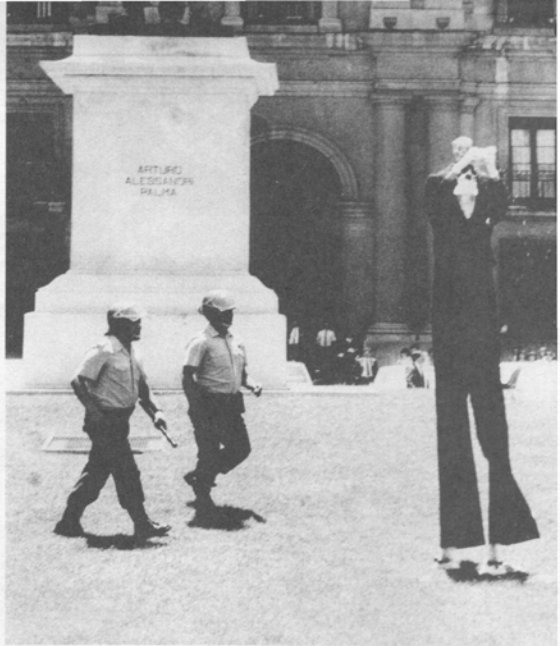
Foto | Fiora Bemporad



*O castelo de Holstebro* Mr. Peanut e Julia Varley  
Fotos | Fiora Bemporad



Mr. Peanut visita La Moneda,  
Santiago do Chile, 1988  
Fotos | Tony D'Urso







Em uma favela chilena

Foto | Tony D'Urso





[Na página anterior]  
**Na ponte do Brooklyn,**  
em Nova York  
Foto | Tony D'Urso

**Visitando o Palácio Moneda,**  
Santiago do Chile,  
com Iben Nagel Rasmussen e  
Eugenio Barba  
Foto | Tony D'Urso



[Abaixo]  
**Parada durante uma Festuge**  
(semana festiva), Holstebro  
Foto | Tommy Bay



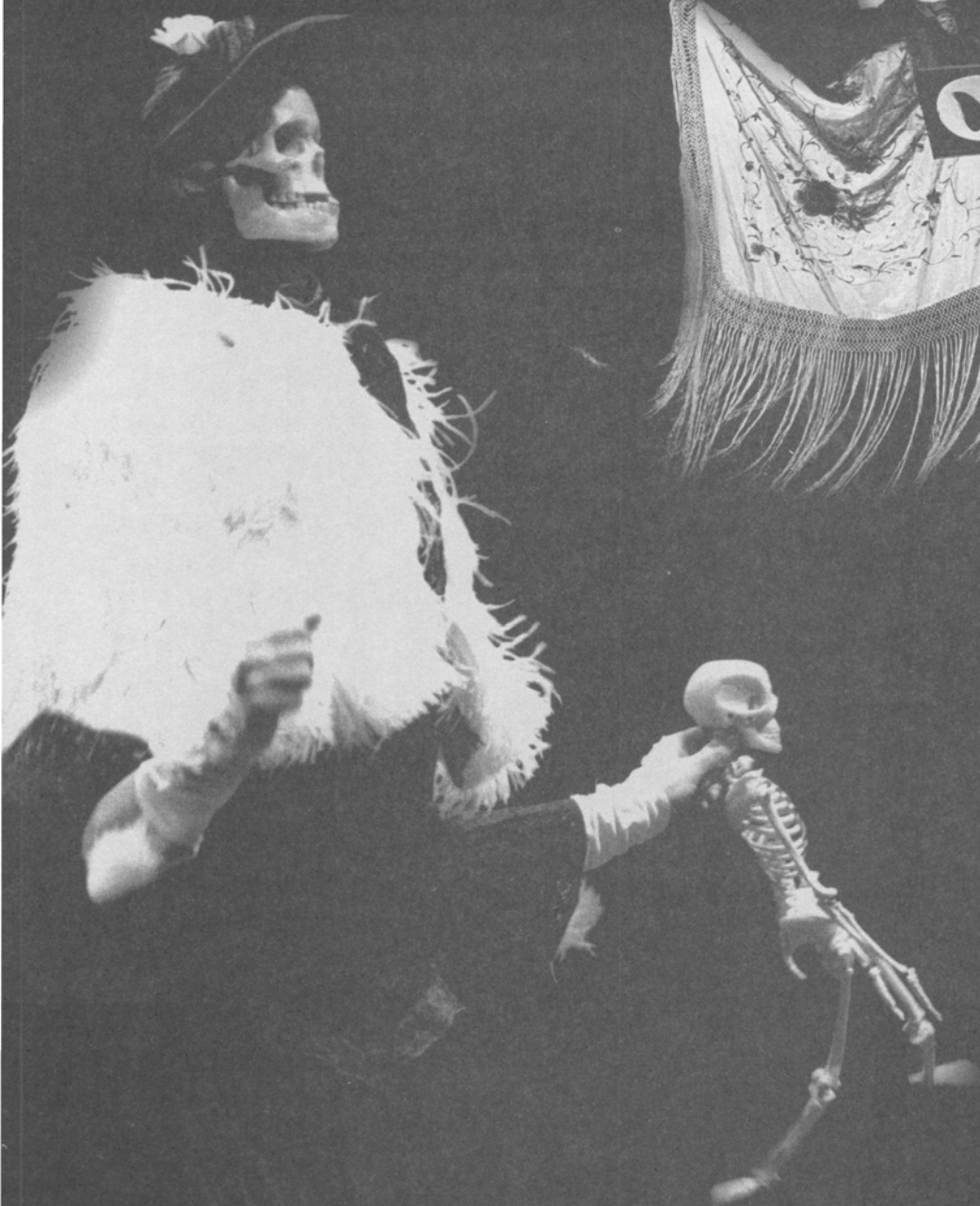


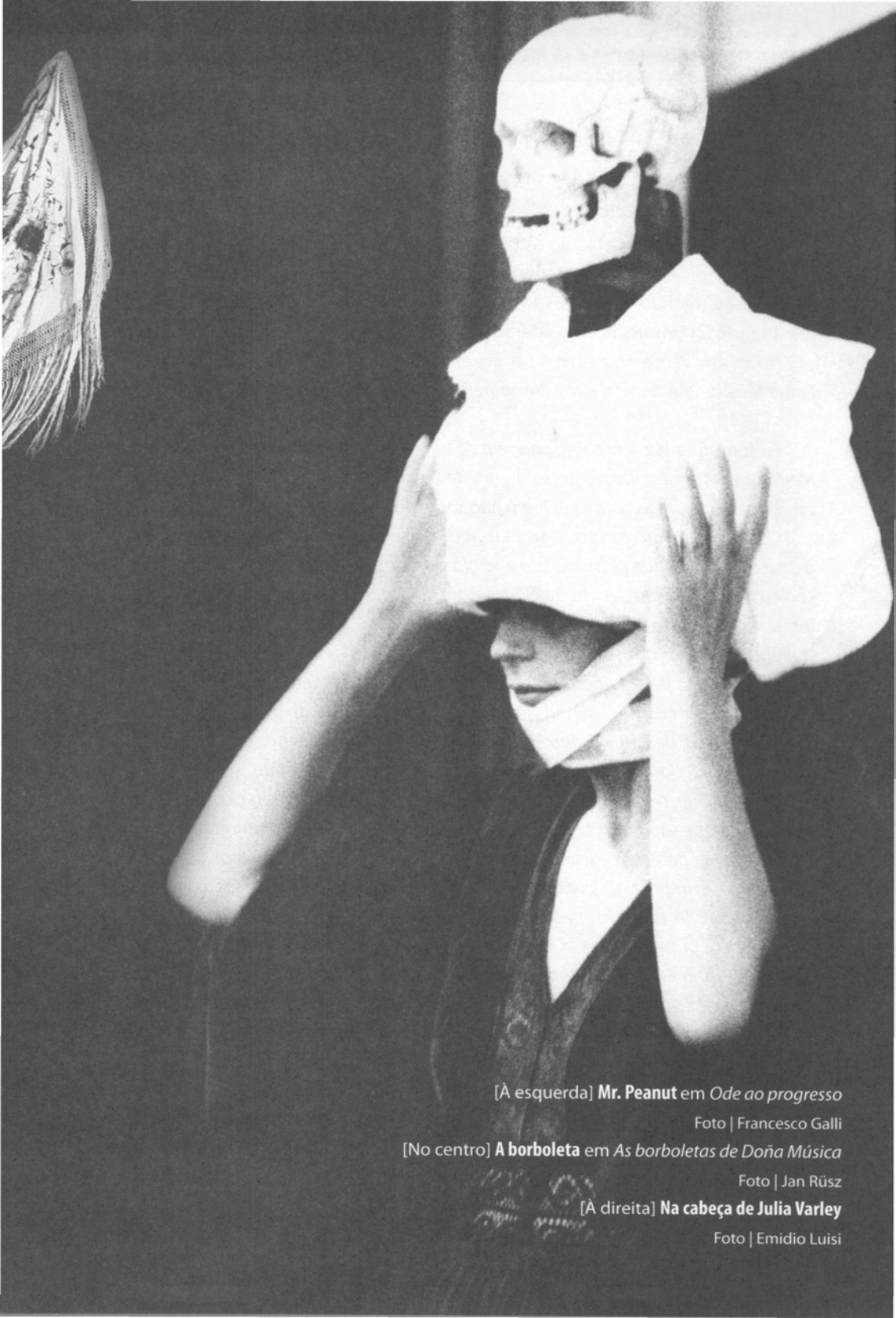


**Mr. Peanut sobre pernas de pau com Doggy (Jan Ferslev), o Anjo Branco (Iben Nagel Rasmussen), Otto (Kai Bredholt), em frente a soldados do quartel de Holstebro, durante a Festuge (semana festiva), 1991**

Foto | Torben Huss







[À esquerda] **Mr. Peanut** em *Ode ao progresso*

Foto | Francesco Galli

[No centro] **A borboleta** em *As borboletas de Doña Música*

Foto | Jan Rűsz

[À direita] **Na cabeça de Julia Varley**

Foto | Emidio Luisi



## Doña Música

Um dos fios do espetáculo *As borboletas de Doña Música* é o diálogo entre o personagem, a atriz e Julia, em que já não consigo mais distinguir, de modo claro, essas minhas diferentes identidades. No diálogo, incluiu-se o diretor, ressaltando o humorismo considerado meu.

No conto *Vento no Oeste* e no espetáculo *As borboletas de Doña Música*, Doña Música fala de si mesma como personagem:

*Eu sou Doña Música, o personagem de um espetáculo, Kaosmos (1993-1996). Meu nome foi inspirado no personagem de Le soulier de satin, de Paul Claudel, uma princesa que sussurrava: "Quem não sabe mais falar que cante!"*

*Como nasci? Foi a atriz que me deu vida? Ou sou eu, o personagem, que revelo a atriz? Foi a atriz que plasmou sua energia e a transformou em Doña Música? Ou sou eu, Doña Música, que modulei a energia da atriz? Essas perguntas não levam longe, porque o personagem é uma tendência, uma tendência a existir, como aquelas partículas que saltam e dançam em um átomo.*

*Enquanto os personagens, os atores e o diretor estavam envolvidos na criação do espetáculo Kaosmos, minha atriz, Julia, lia um livro de divulgação científica: O Tao da Física, de Fritjov Capra. Tinha sublinhado alguns trechos que indicavam o segredo daquilo que queria fazer no novo espetáculo: o infinito, ser e não ser, mudanças e fluir, a sombra, aquilo que não se pode conhecer ou reter, a dança e os dançarinos que são uma coisa só. Julia estava surpresa com a sabedoria da física moderna, que parece reencontrar o conhecimento de antigos filósofos asiáticos. Queria traduzir no agir concreto de um personagem teatral esses conceitos abstratos que lhe revelavam verdades que são intangíveis.*

*Dei meus primeiros passos escutando uma melodia japonesa, presente dado a Julia por Kanho Azuma. Descobri como se moviam os meus braços, as posturas de meu corpo e as possibilidades de inclinação de minha cabeça. Entendi onde situar meu peso e onde esconder minha força. Acompanhada por essa melodia, minha voz encontrou as entonações para a realidade da ficção teatral.*

*O diretor, porém, não estava satisfeito. Um dia, pedia-me para reduzir a velocidade; no dia seguinte, para ir ainda mais devagar; no próximo, para me mover rapidamente. Para satisfazê-lo, optei por proceder sem que pudesse determinar o*

*ritmo. Se o ritmo é dado por uma sucessão de tempos, isto é, a sucessão mais ou menos veloz de intervalos contidos entre um início e um fim, meu segredo foi me mover sem início nem fim. Assim também minha atriz pôs em cena aquele fluir e tornar-se contínuo sobre o qual havia lido.*

*A certo ponto do processo de criação do espetáculo Kaosmos, o diretor disse à atriz que seu personagem era o Guardião da Porta. Esse Guardião, em um conto de Franz Kafka, impede um homem do campo de entrar na Lei. As indicações do diretor eram endereçadas à realização de cenas realísticas. A atriz, ao contrário, pensava no infinito, em como dar vida a um personagem similar ao mar, que evapora com o sol. A atriz trabalhou em um personagem velho. Julia escreveu rapidamente suas primeiras associações: rugas, sabedoria, passos lentos, passos pequenos, recorda o passado, não recorda, não tem medo, os dentes caem, os olhos não veem, vontade de beleza, dentes pretos, juntas rígidas, perde-se a vida, reduz, Isak Dinesen, cai, sufoca, relê um livro, gangrena, bolsa na barriga, sordidez, amputação, mãos enrugadas. Para cada associação a atriz encontrava ações equivalentes. Muitas associações vinham de recordações dos avós de Julia.*

*Anos antes, o diretor tinha dito à atriz: "Quero que você faça um personagem muito velho". Julia comprou a peruca; no sótão de seu pai, encontrou uma camisa de noite em seda preta e um mantô árabe bordado em prata. Um dia, vestiu-se e maquiou o rosto de branco e cinza para surpreender o diretor. Queria que ele pudesse rever sua avó com os longos cabelos brancos soltos, aquela imagem de criança e de velha que descreveu em seu livro A canoa de papel. O figurino, dos sapatos às joias, da consistência das roupas ao penteado, é uma das tendências mais evidentes do personagem, alguma coisa que transforma e se transforma. Trabalhei, então, no figurino: véu e rendas escuras, um par de sapatos com salto alto recoberto com tecido como se fosse os pés enfaixados de uma mulher chinesa, uma roupa que a deixava alta e magra como a Argentina de Kazuo Ohno.*

Doña Música me lembra de acrescentar outro trecho a seu texto:

*Tudo aquilo que se diz para descrever a experiência é limitado, não só aspectos da realidade, mas criações da mente. Fazem parte do mapa, não do território. Na física moderna, o universo aparece como um todo dinâmico, inseparável. O átomo infinitesimal e o universo inteiro estão envolvidos em um movimento e em uma atividade sem fim, uma incessante dança de energia.*

E depois continua para parafrasear aquilo que eu não sei explicar:

*Ao narrar, usei a primeira pessoa. Eu sou Doña Música, e não sou. Eu sou a atriz, e não sou. Eu sou Julia, e não sou. Sou e não sou. Vou à frente e atrás no tempo, assim como aquelas partículas que dançam e saltam em um átomo. Em Le soulier de satin, Claudel disse à sua Doña Música: "Através do caos, há um mar de escuridão à nossa disposição". O caos é a arte de construir a complexidade, partindo de elementos simples. O caos é criador de formas, de informações e de ordens; uma ordem escondida, misteriosa, paradoxal, imprevisível, porém indiscutível, porque nos obriga a ver de novo. No caos, pequenas causas têm grandes efeitos. É chamado efeito borboleta: a batida das asas de uma borboleta no Japão pode provocar um furacão na Dinamarca. Ou, como já havia descoberto o poeta:*

*Vento no oeste*

*E folhas caídas*

*Se recolhem a este.*

#### ***As borboletas de Doña Música***

Julia Varley

Fotos | Jan Rüz







## A dramaturgia segundo Dédalo

O Dédalo que me inspira essas reflexões sobre dramaturgia é o meu personagem de *Mythos*, o espetáculo do Odin Teatret apresentado pela primeira vez em primeiro de maio de 1998, em Holstebro. Muito antes de conhecer o tema do espetáculo e o meu personagem, Dédalo tinha começado a me conduzir no labirinto.

Do Brasil, chegou para mim uma fita cassete de música. Era o presente de um espectador do espetáculo anterior, *Kaosmos*. Em um lado da fita, havia algumas sonatas de Heitor Villa Lobos e, do outro, um concerto que se inspirara no canto de pássaros e em sons da selva para transformá-los no canto de uma mulher. Sempre gostei de Villa Lobos e também a música baseada na natureza me interessou: a voz da mulher era parecida com a minha e me abria a possibilidade de pesquisa. Escutei tantas vezes a fita, que aqueles sons começaram a entrar em meu sangue.

Sabia que minha cor seria ouro. Em uma loja de Holstebro, encontrei uma pluma dourada e a comprei. Mostrei-a a Eugenio Barba e lhe disse que era um objeto para o próximo espetáculo. Estava certa disso, mesmo ignorando o porquê.

A dramaturgia segundo Dédalo se revela a mim como um percurso que seduz e atrai, misterioso por fora e no interior do qual é inevitável se perder. Obriga-me a enfrentar estradas sem saída, retornar sobre meus passos e me lançar em novos caminhos. Faz-me encontrar partes da fantasia — sereias e monstros — e antigos conhecimentos. No labirinto, o pensamento fixo é de como sair, de como chegar e concluir o processo. O fio da trama, do tema ou da vida cênica do personagem se quebra continuamente. A lógica parece desaparecer e a única alternativa é não se render — para avançar ou retroceder. Quando tudo está perdido, um indício repentino incita a retomar a caminhada.

Nem sempre, no Odin Teatret, as atrizes, os atores e o diretor creem que o espetáculo no qual estão trabalhando terá efeito sobre o espectador, porém levamos em consideração nossas dúvidas apenas quando estamos próximos à saída. Também o espectador que vê o espetáculo pode se sentir imerso em um labirinto e somente depois adquirir consciência daquilo que explorou durante a experiência.

Defini para mim mesma a dramaturgia de atriz como o instrumento que me ajuda a organizar o comportamento cênico, como a lógica com a qual concateno as ações e como a técnica para agir de modo real na ficção. Como atriz, sou treinada a não separar corpo, mente, fantasia, sentidos, emoção e reflexão, para agir física e vocalmente sobre os sentidos do espectador. Como já disse, durante os ensaios, a ordem de importância e de prioridade das diversas fases da minha dramaturgia muda segundo meus interesses no momento e na etapa de desenvolvimento nos quais me encontro. A construção da presença, a criação de comportamentos cênicos através da improvisação e da composição, a memorização dos resultados e sua repetição, a interpretação do texto e do personagem, a elaboração, as reapresentações do espetáculo: cada uma dessas fases tem sua dramaturgia.

Quero agora pensar na dramaturgia em termos mais gerais, não só do ponto de vista da atriz, e adentrar a lógica dramática mais complexa de um espetáculo do Odin Teatret, *Mythos*, do ponto de vista de um só de seus personagens, Dédalo. O primeiro passo consiste em descobrir a porta de acesso ao labirinto.

Durante uma viagem a Bali, fiquei fascinada pelas flores que adornavam as estátuas e os figurinos dos dançarinos e pela riqueza das cores das decorações nas ruas, nos templos e vilas. Na parte tropical do norte da Austrália, por sua vez, atravessando uma longa ponte sobre uma região pantanosa, fui impactada pela variedade de cantos de animais e pássaros. Escutava e procurava repeti-los: impossível. Aqueles sons me fizeram lembrar a fita de música brasileira. Comecei a misturar sons de pássaros imaginários com as tentativas de produzir harmônicos com a voz. O acaso trabalha por nós, quando colaboramos com as circunstâncias; o ponto de partida, às vezes, apresenta-se acidentalmente.

Havia aprendido, pouco tempo antes, alguns rudimentos de técnica de canto harmônico com Michael Vetter, o músico alemão colaborador da Stokhausen. O interesse pelo canto harmônico surgiu depois de ter escutado uma gravação de música da Mongólia. Parecia ouvir o som de um pífano agudo junto com uma voz masculina, não obstante a apresentação na capa explicar ser o canto duplo de uma só pessoa. Não conseguia entender como era possível emitir um som similar àquele. Procurei outras referências e então soube dos cantos Tuva, de David Hykes e seu Harmonic Choir, e de Michel Vetter. A música de Vetter permaneceu como fundo no meu *training* físico e o canto harmônico desapareceu como

outros exercícios de acrobacia que não conseguia absolutamente executar, enquanto seguia outros caminhos para crescer como atriz.

Queria um personagem que fosse “natureza”, e não “cultura”. Trabalhei toda uma noite para preparar um figurino composto por um tapete de flores. Temia que as flores murchassem antes de mostrá-las. Consegui preparar apenas um escudo de margaridas vermelhas e amarelas, que coloquei nas costas e no peito. Havia pintado, sutilmente, a boca de preto, procurando reproduzir um bico. Enquanto esperava ansiosamente fora da sala onde deveríamos nos encontrar — atrizes, atores e diretor — para o primeiro ensaio de *Mythos*, estava embaraçada e emocionada. Meu esboço de figurino estava coberto por um poncho, para não revelá-lo antes de entrar no espaço preparado em segredo durante as duas semanas anteriores. Todos estavam informados de que as palavras do próximo espetáculo seriam extraídas dos vinte e cinco volumes da obra poética de Henrik Norbrandt, um poeta contemporâneo dinamarquês, e que o tema revia o funeral de uma canção (“A internacional”) e o sepultamento de um mito. Os atores do grupo tinham recebido os seus personagens: Édipo (Tage Larsen), Tersite, o soldado covarde da Ilíada (Torgeir Wethal), Orfeu (Jan Ferslev), Prometeu (Frans Winther) e Guilhermino Barbosa, um soldado que percorre 25.000 quilômetros a pé pelo Brasil, junto com o batalhão rebelde do capitão Luís Carlos Prestes (Kai Bredholt). As atrizes ainda ignoravam seus personagens.

Fiquei petrificada quando entrei na sala e vi o espaço cênico preparado pelo diretor, pelo cenógrafo Jan de Neergaard e por um dos atores, Tage. Era um jardim Zen: nada vivo, uma extensão de brita, algumas pedras, um espaço poderoso e gélido.

Sentamos nos bancos em volta da brita e das pedras dispostas de modo assimétrico e perfeito, enquanto o diretor falava dos temas que queria tratar no espetáculo. Deu os nomes dos personagens às atrizes do grupo: Medeia (Iben Nagel Rasmussen), Cassandra (Roberta Carreri), Smirne (Isabel Ubeda) e Clitemnestra (eu) — todas mulheres criminosas. Atrizes e atores começaram a improvisar, avançando no espaço. Meu figurino de flores coloridas e verdadeiras estava completamente fora de contexto.

Nesse panorama “pedregoso”, qualquer movimento das atrizes e atores era excessivo. Era como se fôssemos demais. Eugenio sempre procurou para cada novo espetáculo um ponto de partida cheio de obstáculos, que nos obrigasse

a novas soluções. Dessa vez, pareceu-me que tinha exagerado. Senti-me desmoralizada; estava longe dos trópicos de Bali e da Austrália, sentia frio. No dia seguinte, apresentei-me para o ensaio com roupas de lã e um chapéu de pele; no outro dia, com uma pelúcia verdadeira de leopardo, herdada de minha tia. Minha coragem e minhas provocações acabaram aí.

Seguiram-se meses de tecnologia e mão de obra. Deslocávamos torres e pedras, testávamos o efeito de luzes e pavimentos que resistissem à brita. Cada experimento exigia horas e horas de preparação para reorganizar o espaço, amontoando em um lado da sala os setecentos quilos de brita com baldes e carrinhos, para depois distribuí-las de novo. Formavam-se nuvens de poeira. Protegíamos-nos com máscaras sobre a boca e macacão de operários. Perguntávamos até que ponto resistiriam nossos pulmões. Ordenávamos vários tipos de brita para verificar o efeito da cor e da consistência. Lavávamos a brita e a peneirávamos para reduzir a poeira. Os homens do grupo eram ativos, disponíveis para resolver as dificuldades técnicas, enquanto nós, mulheres, espantadas também pelo peso de todos os elementos, ficávamos frequentemente olhando dos bancos.

Os mitos gregos nunca tinham exercido muito fascínio sobre mim. Clitemnestra ainda menos. Teria preferido um personagem masculino para me distanciar de Doña Música, do uso do vestido longo preto e dos saltos altos do espetáculo anterior. Quando uma das atrizes deixou o teatro e foi mudada a distribuição dos personagens, porque havia diminuído o número de personagens femininas que tinham cometido crime, o diretor me propôs *Dédalo*. Reconheci imediatamente a possibilidade de voar como um pássaro e de traduzir o tema dos mitos gregos na "natureza" que me interessava. Aceitei. *Smirne* tinha desaparecido; com o tempo, *Prometeu* se tornou *Lucky*, de *Esperando Godot*, e, por fim, *Sísifo*; *Tersite*, depois de um tempo, chamou-se *Ulisses*, sem que o ator fosse advertido ou que o novo nome mudasse alguma coisa para ele.

Durante os meses de ensaio, trabalhamos com Michael Vetter e Natascha Nikeprelevic, com o músico vietnamita Trang Quang Hai e com quatro músicos da Mongólia. A cada manhã, ensaiávamos os cantos harmônicos e adaptávamos poesias de Henrik Norbrandt a melodias mongóis. A intenção era conseguir um som "mítico", que viesse "do além", dos efeitos acústicos sobrenaturais e, ao mesmo tempo, cantar com ritmo que incitasse a dançar.



Li tudo o que podia sobre Dédalo e decidi não representar simplesmente o personagem, mas apresentar o contexto ao qual Dédalo pertencia. Ao invés de seguir a lógica de uma pessoa, minha dramaturgia de atriz no espetáculo (e, por consequência, os materiais que propunha durante os ensaios de *Mythos*) se referia a todas as situações e pessoas com as quais Dédalo tinha tido contato, anda que indireto. O labirinto; o Minotauro, o deus com aparência de touro, que emerge do mar; Pasífae; Ariadne; os ciúmes entre os artesãos; as bonecas mecânicas; o fio no caracol; o poder de Minosse; o voo de Ícaro; a fuga para a Sicília e para a Sardenha; o sol que derrete as asas de Ícaro; a ilha do mar Egeu; a dança da primavera — eram essas informações que me refaziam e que queria apresentar em síntese com meu personagem.

Nunca pensei em Dédalo como homem ou mulher, mas como construtor do labirinto, artesão e genitor. No centro do mito de Dédalo, estava o Minotauro. O elemento que permitia me orientar era o fio. Os atributos típicos, visíveis em cada imagem de Dédalo e do filho Ícaro, eram as asas.

Construí o meu Minotauro. Como perna, usei um pau de chuva com dois metros de comprimento, comprado na Colômbia, que pintei de dourado; o corpo era uma pele de coelho branca; a cabeça e os cornos, uma gigantesca mão com os dedos retorcidos e esbeltos, que um escultor balinês tinha extraído de uma raiz de árvore. Prendi aos cornos um fio de ouro. No objeto assim composto, amalgamavam-se diversas referências: a natureza na forma do som da chuva, a madeira como construção da máquina para o coito, o pelo branco de Zeus, a mão talhada e a coroa do poder, o ser sobrenatural e mítico, nem homem nem animal, como a escultura que havia visto no museu egípcio, em Turim.

Comprei metros e metros de fio dourado de diversas espessuras e um longo rolo de plumas de galo em uma loja de aviamentos, em Utrecht, na Holanda. Na Coreia, encontrei uma pequena taça-sino com uma tampa, que ressonava em harmônicos. Enrolei vinte metros de fio na taça, para depois liberá-los magicamente, deixando-os rolar pelo chão, ao longo de um caminho que percorriam enlouquecidos. Costurei o rolo de plumas em "V" e encontrei uma maneira de atá-lo aos braços. Assim se tornavam concretos outros elementos: a ligação entre Ariadne e Teseu, a forma de labirinto, os harmônicos, o segredo oculto, as asas aplicadas, o pássaro e, ainda, o ouro.

Desse universo, trazia inspiração para materiais e cenas.

Junto com Eugenio, durante a pausa de um curso, fui a Amsterdam, ao Museu Van Gogh. Na saída, encontramos em uma praça próxima quatro jovens asiáticos que tocavam e cantavam. As roupas os identificavam como mongóis. Tinham um estranho instrumento de corda tocado com um arco, que podia até relinchar como um cavalo, e uma espécie de bandolim. As canções seguiam o ritmo incansável de um galope e, acima de tudo, a música parecia claramente o "pífano", o canto harmônico, alternado com um rugido suave e baixo. Com gestos grandiloquentes dos braços, um deles declamava textos, entre os quais, conseguia-se distinguir as palavras "Gengis, Gengis Khan". Tentamos entabuar uma conversa com ele — falo um pouco de alemão e de russo. Chamava-se Palamshav Childaa. Conseguimos convencer o grupo a ir a Holstebro, depois de telefonemas e encontros com seus anfitriões holandeses e de insistir com a Embaixada e com o Ministério do Interior dinamarquês para que obtivessem rapidamente um visto. Eles nos conquistaram com sua generosidade, alegria, capacidade musical e vocal. Em cinco minutos, aprenderam a melodia e o texto de uma canção dinamarquesa, enquanto nós levamos uma semana inteira apenas para nos aproximarmos das variações rítmicas, dos efeitos vocais e para escrever no papel alguns dos versos de sua canção sobre a montanha Altai.

Palamshav era também bailarino. Um dia, mostrou algumas danças folclóricas da Mongólia. Vi voar um pássaro. O movimento do braço, os passos que aumentavam de velocidade, na realidade, apresentavam as ações cotidianas de quem cavalga, tem as rédeas, usa o chicote e o laço e vai à caça. Mas o veloz levantar e baixar dos ombros e depois a flecha que golpeava o pássaro que se nega a cair me pareciam os movimentos essenciais do voo. Aquele devia ser o modo de se mover de Dédalo.

Gravei algumas danças de Palamshav em um vídeo e, ajudada por sua imagem sempre sorridente, por um mês, dediquei-me a aprender os passos e as posturas daquelas danças da Mongólia, acompanhada pelo ritmo acelerado de suas músicas.

Trabalhando com Michael Vetter e Natascha Nikeprevelic, um dia, improvisamos por longo tempo, usando apenas uma palavra. Era estupenda a quantidade de variações com que se diziam poucas sílabas. Trabalhei com a palavra "Minotauro". O Minotauro se tornou um elemento central no espetáculo, mas não sob a forma de bastão-escultura, que havia construído, nem de som, mas como uma longa e vibrante serpente de unhas de cabra, estendida no

espaço sobre nossas cabeças. Com Vetter tinha descoberto que, no interior de uma palavra e de uma sílaba, há um mundo para explorar e que é possível cantar melodias com harmônicos, o que para mim seria difícil com uma voz normal.

O diretor tinha me dado três textos: um era composto de fragmentos de poesias de Norbrandt. Procurei aplicar o canto harmônico às palavras. Para um texto, usei uma voz extremamente aguda, em que os harmônicos estavam em número limitado, mas potentes. Em outro, a voz era a mais baixa e relaxada que eu fui capaz de emitir. Interrompia o terceiro texto com sons de pássaro, ajudada também pelos efeitos harmônicos de algumas posições da boca e da língua. Divertia-me, improvisando, por longo tempo, os sons de pássaros, macacos e rãs e fazia o diretor escutar essas improvisações, negando-me a fixá-las em uma partitura vocal sempre igual. Outros textos escrevi, tendo como estímulo as leituras que fiz sobre Dédalo. Outros atores, especialmente os escandinavos, concentravam-se mais em Norbrandt, propondo algumas poesias de que eles gostavam.

Muitos dos meus textos desapareceram completamente ou foram cortados, ficando apenas a articulação das vogais, que provocam os diferentes harmônicos na voz. Acrescentei outros textos com que trabalhei a uma montagem de canções sefardins, os cantos hebreus da Espanha árabe.

Foi difícil reunir, no espetáculo, uma dramaturgia musical coerente, que superasse a fragmentação das diversas melodias da Mongólia, Córseica, sefardins, que se uniam às composições originais de nossos músicos e às improvisações vocais das atrizes e atores. O som da brita remexida, que evocava o "mar" e o "labirinto", ajudou-nos a encontrar essa unidade.

O primeiro estímulo para os figurinos veio de dois paletós de reluzentes lantejoulas douradas comprados pelo diretor em uma loja de luxo no aeroporto de Santiago, de um crânio de cervo e de fetos de lhama, que havia encontrado durante uma viagem à Bolívia e ao norte da Argentina. Em outras lojas em Utrecht e na Itália, compramos vestidos de festa, casacos, chapéus e perucas. Foram confeccionados para mim duas elegantes roupas femininas, enquanto eu continuava a seguir, com obstinação, minha imagem: o artesão de macacão com fios de ouro. Quando consegui completar o figurino, ao qual me dedicava há tempos, adornando com muitos metros de fio que havia comprado, o macacão e o paletó de ouro reluzente foram finalmente aceitos.

Na realidade, o figurino de Dédalo é o que permanece de um imenso trabalho em torno do labirinto. Parti da imagem do fio que saía do sino coreano em um percurso enlouquecido. Depois propus um labirinto feito de corda, sustentado nas extremidades por alguns dos companheiros, para prender, no panorama atemporal do mito, o personagem revolucionário de Guilhermino Barbosa. Imaginei que a origem do labirinto estivesse na cabeça de Dédalo. Para dar vida a essa ideia, fiz um chapéu de corda entrelaçada, que, soltando-se lentamente, formava o labirinto. Eram necessários muitos metros de corda, então uni ao meu chapéu outro fio entrelaçado ao redor do meu colo. Para encontrar o início e desenrolá-lo, prendi uma extremidade do fio a um bastão, que era o meu Minotauro. A solução técnica e a preparação que requeriam dezenas de metros de corda me mantiveram ocupada por duas, três horas ao dia, por muitas semanas. A corda formava o labirinto, que, dividindo-se repentinamente em quatro partes, capturava e prendia Guilhermino Barbosa como um animal selvagem a ser domado. Queria introduzir o motivo do labirinto desde as primeiras cenas: elaborei uma cena com outro ator, na qual seu instrumento musical era puxado por uma corda e acompanhado por um canto harmônico e uma tarantela. Criei uma ampla teia de aranha e uma chuva de fios que se estendiam do centro do espaço.

De um dia para o outro, o diretor eliminou todas essas cenas. O fio, no espetáculo, não existia mais. Permaneceu apenas no figurino de Dédalo, sob forma de chapéu, de colares e braceletes. A inteira dinâmica da cena do labirinto se transformou em uma força dramática invisível e o fio serviu apenas para arrancar as roupas de Guilhermino Barbosa e deixar exposto seu cadáver nu.

Durante os ensaios, propus o labirinto de corda, e Roberta, a imagem de um animal capturado e as roupas rasgadas em um átimo. Jan havia desenhado o labirinto, fazendo aparecer o tapete vermelho embaixo da brita, utilizando a pá para remover a neve, com a qual limpávamos a sala no final dos ensaios. O tapete ressaltava o fio mais do que a brita. Como consequência, cavei um labirinto seguindo o itinerário do fio. Depois, quando o fio desapareceu da montagem, permaneceu no espetáculo o labirinto desenhado pelo contraste entre o tapete e a brita. Meu bastão-Minotauro se tornou o cetro do poder e o instrumento de trabalho de Dédalo. Agreguei uma pequena pá e uma força à extremidade oposta da mão esculpida. A mão foi colocada diretamente sobre o pau de chuva, e a pele branca, desnecessária, desapareceu. O desenho do



labirinto sobre a brita indicava também o túmulo de Guilhermino Barbosa, e o cetro se tornou o elemento que guia o ritual que converte a história em mito.

Ao final do processo, tinha a sensação de que não valia a pena me empenhar. Todo o material sobre o qual tinha passado horas, dias e meses foi cortado. Permaneciam as cenas que tinha proposto sem diligência, as passagens e soluções para me deslocar no espaço. Consolava-me pensando que o que havia sido descartado poderia se tornar a base para um novo espetáculo, no qual os fios teriam o papel principal.

Dois anos mais tarde, em uma reunião com todo o grupo, o diretor explicou que meus esforços, que desde o início havia considerado um erro, permitiram-lhe descobrir a estrutura dinâmica do espetáculo. Podia estar satisfeita, pois, não obstante tivesse desaparecido o trabalho de atriz, tinha contribuído para a construção da complexidade dramática do espetáculo. Percebi também que a consistência de Dédalo como personagem dependia de todo o meu trabalho eliminado.

Penso que as asas que costurei para Dédalo influíram na direção dramática do espetáculo. Eram belas e queria introduzi-las na montagem, não obstante o diretor afirmasse que queria reservá-las para uma cena final. Eu não acreditava e sabia que o material que não estava inserido seria rapidamente esquecido. Insisti até o ponto de desobedecer e, durante cada "passada" nos ensaios, em determinado momento, introduzia as asas. Tinha-as enroladas como um recém-nascido, para depois desenrolá-las sobre minha cabeça como um chapéu de xamã e, ao final, colocava-as nas costas, fazendo-as escorregar por meus braços. Esse objeto era também muito difícil de padronizar: a transformação levava sempre muito tempo, era insegura e, às vezes, ficava emaranhada, com evidente irritação e desconfiança do diretor.

Com as asas de Dédalo, apareceu Ícaro, o filho, e, gradualmente, a ação criminal dos personagens míticos — central no início do processo — deslocou-se para a relação entre esses personagens e seus filhos. O ideal, a esperança de um mundo melhor, a luta para mudar a realidade e o futuro eram visíveis por meio dos filhos: assassinados, sacrificados, levados à morte, esquecidos, colocados uns contra os outros.

O grito do genitor que procura Ícaro, a cena que propus da queda no mar, da qual permaneceu apenas o canto, os movimentos e os ritmos do pássaro que aprendi e repeti infinitas vezes, tudo isso contribuiu para tornar presente a



**Mythos.** Julia Varley e Frans Winther

Foto | Tony D'Urso

ausência dos filhos. E, um dia, no soldado revolucionário Guilhermino Barbosa, foram colocadas asas de Ícaro. Formava-se assim outro "nó" no espetáculo, que reunia não só os destinos de Medeia, Édipo, Dédalo, mas também o do soldado brasileiro, que marcha em nome da dignidade. Os personagens do espetáculo se encontravam no labirinto, do qual procuravam sair voando, armados de asas de cera, para se aproximarem do sol da liberdade. Sobreviviam os genitores, os responsáveis, mas o que teriam deixado como herança?

Devia, definitivamente, ir a Creta, onde Dédalo havia construído o labirinto. O espetáculo estava quase terminado e a viagem não tinha me dado elementos

inesperados para usar na montagem. Sentia que era um dever para com meu personagem. Devia ver o labirinto, o lugar onde, conta-se, teria ficado recluso o Minotauro, o fruto do amor de Pasífae, a mulher de Minosse, com o touro branco, o deus incontrollável.

Foi estranho chegar à ilha junto com um grupo de turistas alemães e ler os letreiros de bares e restaurantes com nomes que conhecíamos do nosso espetáculo: *Mythos*, *Labirinto*, *Minotaurus*...

Em Cnossos, no palácio de Minosse e nas outras ruínas arqueológicas de Creta, procurei os traços do labirinto, não tanto na disposição dos muros, mas nas marcas que os passos de dança e os rituais do passado podiam ter deixado nas pedras, na paisagem mediterrânea e sobre os objetos expostos no museu. Descobri o poder do matriarcado nas salas da sacerdotisa, nas cores que restaram nas paredes e na estatueta da mulher com seios descobertos e serpentes na mão. Percebi a laboriosa passagem ao patriarcado nos chifres de touro invertidos, na luta entre religião e política, nos corpos muito cuidados dos afrescos. Mas o valor artístico e a magia estavam nos objetos cotidianos, nas bonecas e na pequena cadeira de balanço, nas joias, nos vasos e nas taças de terracota modelados com cuidado e perícia artesanal. A qualidade e a variedade em cada um daqueles fascinantes objetos do passado deixavam ainda mais evidente a mediocridade que nos circunda hoje, não obstante a tecnologia que a modernidade coloca à disposição. Na irregularidade harmoniosa da forma e da decoração de uma taça, na atenção às particularidades e na simples necessidade de cada objeto, reconhecia o valor que, no Odin Teatret, procuramos dar ao nosso trabalho em um espetáculo.

A primavera tinha apenas começado. Viajava no carro alugado junto com Dorte Kaergaard, uma amiga pintora. Os golfinhos, as cores azul e turquesa, a consistência da pedra em Creta eram tanto "natureza" quanto "cultura". Aquilo que os seres humanos criaram tinha a mesma consistência do mar, das árvores sobre as quais apareciam as primeiras flores, do céu, das rochas, do vento. A grande moeda com marcas indecifráveis exposta sob vidro em uma sala do museu evidenciava o fascínio daquilo que não é tangível: a atração pelo labirinto. Em Creta, dei-me conta do segredo que Dédalo tinha sussurrado para mim: a dramaturgia começa com a capacidade de explorar além das evidências, com estudo, cuidado e amor pelos detalhes apenas percebidos.

Em *Mythos*, a história não se desenvolve de modo lógico, com relação de

causa e efeito entre os personagens; flui por contiguidade de um personagem com o outro.

Uma cena começa com Ulisses, que recolhe, com um rastelo, as mãos cortadas e as amontoa em torno das pedras, enquanto uma luz azul ilumina os olhos dos espectadores como o reflexo do mar. Ulisses constata: "Do mar do verão passado, permanece apenas o reflexo do pôr do sol. Do reflexo do pôr do sol, apenas os rostos, e dos rostos, apenas sua espera". Dédalos grita: "Ícaro!" e se lança sobre as mãos, como a procurar o filho entre as ondas do mar. Todos cantam: "O mar... diante de nós... segredo...", enquanto Sísifo acompanha os acontecimentos com seu violino. Orfeu e Édipo vagam em uma paisagem de pedras e mãos amputadas. Ulisses continua rastreando as mãos sobre a brita, iluminado pelo azul: "Tenho medo de ser uma casa com muitos habitantes, que não param nunca de girar pela noite, varrendo, de modo que, em minhas veias, ao invés de sangue, haja pó".

Cassandra lhe faz eco: "Vejo seus ossos na ressaca do mar". Dédalos recolhe uma pluma escondida entre as pedras e canta: "O peso do seu esqueleto conta-me, a cada noite, a altura da montanha que supero nos meus sonhos". Avista "a alma alada" de Guilhermino Barbosa e exclama maravilhada: "Ícaro!". Guilhermino Barbosa prossegue em sua caminhada, Cassandra "lhe ensinou a arte de voar, mas não lhe ensinou a coisa mais importante: a arte de cair." Dédalos agarra os joelhos de Guilhermino, que leva nos braços o próprio cadáver alado e murmura: "Maldita a impaciência que preencheu seus bolsos de noites insones e de sonhos que gritam como crianças que nascem". Guilhermino se liberta do abraço e avança destemido e insensível. Dédalos levanta a pluma: "Vi um menino à margem do mar. Ulisses! Pensava ser o meu. Sacudiu a cabeça como que dizendo: 'Não me use mais uma vez em seus sonhos' ". A pluma cai acompanhada de um gorjeio triste. Dédalos se ajoelha para enterrar a pluma na brita, enquanto Édipo ri com desprezo: "Cega-os, assim verá a história apenas pela luz de suas recordações". Dédalos se afasta com lamentos que lembram sons de pássaros, Ulisses desenterra, com seus pés, a pluma na brita, coloca-a em seu chapéu como ornamento e se volta aos espectadores: "Na Itália, sim, são espertos: lá, comem-se os pássaros, assim não os acordam de manhã e, sobretudo, não lhes cagam sobre o carro!". Dédalos olha Medeia com terror, a qual avança com dois fetos de lhama sobre os ombros, atraída pelo canto de Orfeu: "Chamo o amor e o desespero, a loucura e o conhecimento. Chamo-a



em todos os lugares onde não estive". Medeia estrangula os fetos, enterra-os no cascalho e abandona-os: "Permaneçam nus, meus filhos, e tranquilos: este é o hóspede que esperamos com tanta impaciência, vocês e eu. Arrancar-nos-á um do outro e conduzir-nos-á à casa de cada um de nós". Ulisses, com o rastelo, varre os fetos entre um monte de mãos amputadas.

Os personagens permanecem isolados em seus tormentos e em seu mundo, mesmo quando participam juntos do entrelaçar dos fios associativos e narrativos da história de cada um dos seus e, ao mesmo tempo, de uma história que os transcende. Se sigo apenas a lógica de Dédalo, posso ler a cena como a busca de Ícaro depois de sua queda no mar Egeu e reconhecer, na grande pedra abaixo da qual encontro a pluma, a ilha onde Teseu parou ou onde foi abandonada Ariadne. Mas, durante o espetáculo, não penso nisso, mesmo que, por minhas ações, possa ser interessante descobrir, no soldado com as asas, a *anima* de Ícaro, ou, nas predições de Cassandra, a ira dos deuses pela *ubris* humana de voar, ou, na escolha da cegueira de Édipo, a alternativa ao exílio e à fuga de Creta, ou, na esperteza de Ulisses, a solução para os pais que não querem ver, ou, nos fetos de Medeia, o cadáver do filho sumido no mar, ou, nas mãos amputadas, as vítimas dos meus ideais jovens, ou, nas pedras, o muro caído de Berlim e, na brita, as ruínas da ilusão de um futuro melhor.

A história do espetáculo segue adiante, passando de um personagem a outro, por uma trama complexa: montagem e simultaneidade. Cassandra adverte, ao mesmo tempo em que Dédalo procura, que Orfeu e Édipo percorrem o espaço como animais na jaula, que Sísifo toca e Ulisses rastela. Nessa simultaneidade de ações, o espectador pode ficar desorientado, mas o diretor ressalta os fios a seguir nesse novelo de direções divergentes. A lógica do diretor se move pelos territórios contíguos. Saltam-se os muros que dividem as histórias paralelas e a passagem de uma rua sem saída para outra fica aberta graças a uma sequência de relações, frequentemente associativas e rítmicas, nexos que podem ser palavras, objetos ou efeitos de luz. Ulisses menciona o mar em seu texto; Dédalo procura o filho Ícaro no mar; Ícaro voa como um pássaro; a alma de Guilhermino leva a pluma como um anjo; Cassandra fala da arte de cair, e a pluma cai; Ulisses nos diverte com a imagem dos pássaros que defecam sobre carros.

A simultaneidade e a montagem impõem credibilidade quando são enraizadas nas ações e reações orgânicas entre atrizes e atores. A relação

orgânica, viva, segue os princípios da ação e reação. Essa relação não passa apenas pelos olhares e diálogos verbais, mas é uma teia de aranha de ações e impulsos que precisa de um longo tempo para se desenvolver, especialmente para personagens solitários como os de *Mythos*.

A lógica orgânica é ditada pela concatenação intrincada das ações físicas, vocais e musicais e por um diálogo contínuo de atrizes e atores com o espaço no qual se movem. Quando Torgeir (Ulisses) termina o texto e são acesas as luzes azuis, o acompanhamento de Jan (Orfeu) muda o tom para dar início a um canto coletivo sobre o mar; Julia (Dédalo) grita "Ícaro!" e Torgeir começa a rastelar; Iben (Medeia) e Roberta (Cassandra) continuam a cantar; Frans (Sísifo) toca o violino com outro ritmo; Jan (Orfeu) e Tage (Édipo) irrompem no espaço. O baque da queda de uma pedra impõe o silêncio, escuta-se apenas a tênue vibração do violino e um texto sussurrado. Roberta canta, Kai (Guilhermino Barbosa) avança no ritmo desse canto, cuja última nota provoca a queda de Julia, que abraça os joelhos de Kai. Kai retoma a caminhada, Julia recolhe a pluma e procura o facho de luz para iluminá-la, enquanto dirige o olhar para Torgeir, que está na direção oposta. Quando a pluma cai e é coberta de brita com um rumor de ondas na praia, Tage começa seu texto; Julia, voltada para ele, segue com os impulsos do corpo, os sons de pássaro e o ritmo das palavras, enquanto Torgeir está à espera do final do texto para saltar da pedra sobre a qual está equilibrado, escorregar até a pluma e se apoderar dela. A chegada repentina de Torgeir faz Julia levantar e, no ritmo de sua saída, entra Iben.

Por essa precisa modulação rítmica de ações e reações é possível estabelecer relações e fazer nascer significados e histórias. O diretor descobre o fio narrativo que dará a ver ao espectador, trabalhando sobre aquilo que chama o nível orgânico da dramaturgia, sobre elaboração microscópica e contínua de diminutos detalhes. Os materiais e as ações da atriz, as relações e os novos contextos que se criam durante o processo indicam a saída do labirinto e têm consequência sensorial e interpretativa sobre o espetáculo e sobre o espectador que o vê.

Dédalo vê de longe uma de minhas cenas prediletas nessa criação de significados por contiguidade: Ulisses recém comentou, rindo, o canto revolucionário de Guilhermino: "Se as mãos são vossas, é vosso aquilo que produz", quando aparece Medeia, que chama seus filhos com as mãos vermelhas de sangue. Dédalo está no escuro; ninguém o vê, enquanto é sacudido pelos movimentos de voo para escapar do labirinto.

É o espectador que deve voar, liberando-se da história, dos personagens, da montagem, da dramaturgia e do espetáculo mesmo. O fio de Ariadne, que conduz o olhar do espectador pelas cenas com a força invisível das ações, deve desaparecer.

Entrar no labirinto, perder-se, encontrar o desconhecido, achar a saída, levantar voo são experiências que pertencem ao imaginário de cada um de nós. Nessas experiências, o mito tem ainda uma função: é a referência comum que podemos reconhecer. Dédalo me ajudou muito a entender a dramaturgia de *Mythos* e a descobrir que os mitos gregos falavam de uma realidade contemporânea.

Cada espectador deve poder reencontrar no espetáculo um vai e vem pessoal, reconhecer aquilo em que acreditou e em que, talvez, ainda acredite: experiências, histórias, mitos, fantasias, ideais e sonhos. Dédalo me convenceu de que ainda hoje somos capazes de voar, mesmo que nossas asas se derretam ao sol. Mas é tão ruim assim cair no mar azul do Egeu?

## O personagem marionete

Durante uma sessão na Universidade de Teatro Eurasiano, em Scilla, em 2002, o escultor Fabio Butera mostrou uma marionete cuja construção estava aperfeiçoando. A marionete tinha um rosto encantador e uma fascinante simplicidade de movimentos. Em busca de direções imprevisíveis, que significassem ruptura e continuidade com os hábitos e a experiência dos espetáculos anteriores, Eugenio Barba pediu a Fabio que fizesse para mim uma marionete que pudesse ser uma réplica, em miniatura, dos meus personagens Doña Música, com seus longos cabelos brancos, e Mr. Peanut, com sua cabeça de esqueleto. A nova marionete poderia também ter um rosto bonito, doce e jovem, similar ao modelo original. Não sabia se me interessaria em trabalhar com uma marionete, mas não disse nada. É admirável que o diretor se esforce em inspirar sua atriz.

Para *O sonho de Andersen* (2004- ), todas as atrizes e os atores deveriam preparar uma hora de "material" e escolher um conto de Hans Christian Andersen para colocar em cena. Em uma reunião, ao final de 2001, Eugenio tinha falado dos seguintes temas adicionais: a África (continente pouco conhecido pelo Odin Teatret), um asilo para idosos e os seus habitantes, a rota dos escravos

e os oásis de cultura que havia gerado — o jazz, o blues ou o samba. E depois descreveu a pequena vendedora de fósforos da fábula de Andersen vestida como jovem palestina.

Para começar a trabalhar concretamente para o espetáculo, escolhi músicas africanas e cartões com fotos de idosos. Comprei a fita "Ladies of the jazz" e a obra completa de Hans Christian Andersen. Na sala de ensaio, dançava livremente, acompanhada pelas músicas africanas. Uma delas havia provocado movimentos de braços e de corpo que me fizeram pensar em uma mulher que se defendia de pessoas que lhe jogavam pedras. Aprendi canções de blues, do Egito e do Azerbaijão e, todo dia, fixava como partitura física um dos cartões e um dos contos de Andersen. A repetição começou a fazer aparecer aquilo que acreditava ser um personagem: uma pessoa um pouco imbecil, feliz e desesperada, que tinha visto em um programa de televisão sobre refugiados do Kosovo.

Havia passado cinco dias na Alemanha com o músico Michael Vetter para aprofundar a possibilidade de improvisação vocal. Movia-me com os pés descalços sobre os belíssimos tapetes persas do seu estúdio. Para encontrar variações, enquanto trabalhava com um só som, uma palavra ou sílaba, uma só posição ou nota musical, seguia com o olhar através da janela o voo dos pássaros entre as folhas de pinho ou me refugiava com a mente nos desenhos do tapete. De volta a Holstebro, para me fazer companhia, comprei um pequeno tapete persa. Encolhida sobre ele, improvisava com sons feitos apenas de ar e respiração, enquanto acendia e deixava apagar os fósforos e lembrava de imagens de fumaça de cigarrilhas que havia estudado com Michael Vetter. Dogan, o vendedor de tapetes curdo de Holstebro, presenteou-me com outro tapete pequeno, confessando-me, com ar de entendido, que apenas os tapetes de seda podem voar.

Também a marionete, com suas três cabeças, estava na sala comigo. Às vezes, dedicava-me a ela, mas seus infinitos problemas técnicos me cansavam. Deveria resolver como manter preso ao meu sapato o suporte da marionete, como pegar, com suas mãos, os fósforos e acendê-los e como mudar as cabeças. Essas dificuldades distraíam minha atenção da tarefa essencial de como dar vida à marionete, como segurar e manipular seus braços, mover-lhe a cabeça, usar a particularidade de sua perna-suporte, que podia se dobrar, como caminhar e fazê-la caminhar, como me sentar e fazê-la se sentar, como me levantar e fazê-la se levantar, como respirar junto com ela.



Um dia, enquanto procurava fazê-la voar, quebrou-se em duas. Parecia que estava estragada. Assustei-me, mas não tinha acontecido nada. Outro dia, pus um xador nela e a coloquei sobre seu suporte, em cima do pequeno tapete de seda. Seus olhos se destacavam, contornados pelo preto da tela do xador, e ela começou a me falar. Comecei a dirigir a ela as ações e os textos da partitura fixada. Percebi que a marionete se tornou para mim Sherazade. Desde esse dia, o xador se tornou a motivação para fazer dançar a marionete. Queria mostrar e descobrir sua vida velada, libertá-la da imobilidade e encontrar sua voz, tirar seu manto negro e presenteá-la com cores.

Vesti-a com uma nova roupa feita do tecido que comprei no bazar de Damasco, durante uma turnê na Síria. Em uma ruela atrás da grande mesquita, uma loja vendia mantôs de lã de camelo tecido e bordado à mão pelas mulheres palestinas. Eram terrivelmente caros e irresistivelmente belos. Comprei um para coser uma capa para Sherazade. Na Síria, juntei à minha coleção de música egípcia e do Azerbaijão os cantos da libanesa Fairouz e depois passei um ano aprendendo canções em árabe.

Vestida como uma princesa e tendo entre os dedos uma caixa de fósforos, Sherazade me pegou pela mão para me acompanhar no mundo das fábulas. Dedicava-me a conter minha vitalidade de atriz em movimentos diminutos, delicados e fugidios. Devia fazer desaparecer a ruptura dos meus passos, a concretude de meu peso, a tensão das partituras e sequências, para transformar a relação de nossas presenças diferentes em um contínuo fluxo mágico. Devia entender como movê-la, como traspasar minha vida nela, sem tê-la apenas em mim.

Fixava pequenas ações: como Sherazade toca, reza, penteia-se, saúda, aplaude, veste-se, chama, diz que sim ou diz que não... Foram necessárias horas e dias para aprender. Procurava uma voz delicada, como um hálito de vento, colocada um pouco mais alta que a minha. Uma trêmula risadinha preenchia as pausas necessárias para mudar a posição das mãos, inclinar o busto ou colocá-la de joelhos.

Durante os ensaios, esforçava-me em olhar através dela, ou seja, a fazer passar o meu olhar através dos seus olhos, antes de me dirigir no espaço e conquistar a atenção dos interlocutores. O diretor queria que olhasse apenas a marionete, de modo que o espectador visse apenas ela, mas me rebelava contra esse destino. Não queria terminar oculta atrás de Sherazade. Devia descobrir a



***O sonho de Andersen*** Sherazade, Julia Varley

Foto | Fiora Bemporad

vida distinta de cada uma de nós, enquanto estava atrás, abaixo ou ao lado dela, como uma irmã. Observava-a para aprender com sua beleza e poesia, com sua malícia e com sua vontade brincalhona de jogar.

Agora, no espetáculo *O sonho de Andersen*, sou a irmã de Sherazade e estou perto dela sobre o tapete voador. Um véu de nuvem nos protege, enquanto, em voo, como os enamorados de Chagall, narramos, observando de longe, os problemas do mundo. O personagem, no entanto, é uma marionete.

**Na praça central de Ayacucho, Peru, 1978**

Nando Taviani, Leif Bech, Else Marie Laukvik, Julia Varley, Francis Pardeilhan, Tom Fjordfalk, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen, Tage Larsen, Eugenio Barba, Torgeir Wethal, Torben Bjelke, Silvia Ricciardelli, Peter Elsass, Ester Nagel, Toni Cots

Foto | Tony D'Urso



## 8. O diretor

---

### Encontrar um diretor

Minha autonomia de atriz encontra correspondência na capacidade de apoio e oposição, de colaboração e competição, de encontro e confronto com o diretor. É uma atitude necessária para manter viva e fecunda uma relação criativa.

Cheguei ao Odin Teatret quando Eugenio Barba acompanhava, só de vez em quando, o *training* de suas atrizes e de seus atores, e o meu encontro com ele aconteceu no momento de preparar um espetáculo. Por esse motivo, não mencionei Eugenio entre meus mestres, no rápido olhar sobre meu período de aprendizado, mesmo que tenha aprendido muitíssimo com ele. O diálogo com Eugenio começou quando encontrei o diretor, isto é, a pessoa que observa, zela por meus feitos como atriz e os examina e que tem a última palavra ao decidir como apresentá-los aos espectadores.

Na Dinamarca, durante o primeiro longo período, Eugenio e eu mantivemos distância. Minha presença representava outra pessoa que precisava de atenção, seduzida por um dos atores, uma hóspede inesperada, sem anfitrião e que ninguém entendia por que permanecia ali. Estava contrariado com um artigo, pelo qual me julgava responsável, publicado no *Quotidiano dei lavoratori*, um jornal da esquerda revolucionária na Itália, que havia criticado a relação de dependência de alguns grupos de teatro italianos com o Odin Teatret. Para Eugenio, era uma crítica gratuita, destrutiva, contra quem buscava aprender também pela imitação, esperando encontrar o próprio caminho. O artigo saiu durante a turnê do Odin Teatret na Itália, quando conheci o grupo. Coincidia com discussões nos ambientes políticos e teatrais italianos sobre teatro de base ou de grupo e sobre o "terceiro teatro". Eu não era responsável pelo artigo, mas conhecia bem as razões de quem o havia produzido. Apesar de estar distante, na Dinamarca, não queria renegar meus velhos companheiros, mesmo que eles estivessem me acusando de os haver traído. Abandonara-os em um momento



difícil, naqueles anos de agitação política, quando a polícia havia evacuado o Centro Social Santa Marta, cujo início e consolidação havíamos compartilhado.

Eugenio, coerente com seu desacordo sobre o modo pelo qual fui introduzida no teatro, ignorava-me, até o dia em que me casei, manifestando, de modo evidente, minha vontade de ficar em Holstebro. Naquele momento, convenceu-se de que eu não estava tomada por uma empolgação passageira. Tinha já demonstrado meu interesse, trabalhando duramente por muitos meses, mas o tempo de aceitação de Eugenio era muito longo. O verdadeiro diálogo começou apenas depois de ter feito dois espetáculos, depois de ter conquistado meu lugar no Odin Teatret com a perseverança que acompanha a solidão inevitável da autonomia profissional.

No início, minha prioridade era aprender como atriz e recomeçar a existir. Voltei-me para quem poderia me ajudar a dar os primeiros passos. Acreditava que não tinha o direito de perturbar o diretor, que não tinha nada em particular para lhe dizer. Foi apenas sob a insistência de Iben Nagel Rasmussen e encorajada por Tage Larsen que lhe falei um dia, antes de decidir se deveria retornar a Milão ou permanecer na Dinamarca. Lembro que ele me sorriu mostrando os dentes, enquanto eu procurava lhe explicar minhas perplexidades, mas tinha os olhos frios e indiferentes. Expressava minhas dúvidas sobre meu desejo de permanecer no Odin Teatret. Tinha medo de que esse sonho escondesse alguma indolência e falta de determinação de enfrentar as dificuldades do mundo circundante. Eugenio me disse que, para permanecer no Odin Teatret, era preciso ser profissionalmente bom ou uma pessoa particularmente querida. Estava claro que, se queria ficar, deveria fazê-lo contra sua vontade. Tage me apoiou nessa batalha.

Passaram-se dois anos antes de ter uma ocasião de trabalho sozinha com Eugenio, na sala. Iniciavam-se os ensaios de *Cinzas de Brecht*, o espetáculo sobre a vida e obra de Bertolt Brecht, e todos haviam percorrido o caminho até seu próprio personagem no espetáculo. Sentada em uma cadeira, em um canto da sala branca, Eugenio me pediu que trabalhasse com várias partes do rosto, seguindo o princípio de introversão e extroversão. Explicou-me que poderia dilatar ou comprimir todas as partes do meu rosto ou abrir minha boca ao máximo, enquanto entrefechava os olhos; alargar as narinas, enquanto enrugava a testa; apertar os lábios e piscar um olho etc. Estava aterrorizada e não sei como me foi possível mover qualquer músculo facial. À despreocupação

garantida pelo distanciamento do diretor durante minha primeira permanência no Odin Teatret se seguiu a consciência do peso e da autoridade que Eugenio tinha no grupo. Sentia-me desprevenida e com medo na frente dele.

Pouco tempo depois, ele me deu o primeiro tema para improvisação: um texto breve em uma pequena folha fotocopiada. Pediu-me para lê-lo em silêncio, concentrando-me nos verbos. Não me dei conta de que pontuar os verbos era uma estratégia para me ajudar a encontrar ações nos meus gestos. Também dessa vez, o terror me impediu de entender. A improvisação foi gravada em vídeo e recorro o grande e penoso fardo que foi repetir cada movimento, olhando-me na tela. Envergonhava-me da minha imagem e não conseguia memorizar. O material dessa improvisação não foi usado no espetáculo, mesmo Eugenio tendo trabalhado muito para introduzi-lo em uma cena com outros atores.

Durante os ensaios para *Cinzas de Brecht*, o diretor me modelou como uma pedra a ser esculpida, como um ser sem a mínima autonomia. Dizia-me: "levante o pé, desloque o peso, faça o passo com a perna direita, ao invés de com a esquerda...". Colocava dificuldade onde não existia e onde eu não esperava. Surpreendia-me com a constatação do quanto suas indicações influenciavam meu comportamento físico. Sua paciência era a garantia de que cada atriz e cada ator estaria presente no espetáculo, dando o melhor que podia.

Ainda para *Cinzas de Brecht*, uma outra improvisação serviu para acompanhar um texto de Nietzsche. Era minha segunda improvisação no Odin Teatret. Tinha memorizado cada passo e os diferentes movimentos do braço; conhecia a quantidade exata de ações. Repetia as formas exteriores, repensando as imagens que as havia provocado, convencida de que a precisão que me era exigida significava refazer tudo da mesma maneira. Era difícil para mim imaginar que poderia mudar direções ou juntar passos; esforçava-me para seguir simplesmente as indicações do diretor, obedecendo-lhe. Eugenio estava imerso na complexidade que exigia construir e desenvolver relações e entrelaçamentos narrativos com onze atrizes e atores. Durante longas esperas, sentada à parte, concentrava-me em como trabalhava com os outros, para entender sua lógica. Era como se devesse aprender uma nova língua.

Para *O milhão*, o espetáculo dedicado a Marco Pólo, no qual trabalhávamos no mesmo período de *Cinzas de Brecht*, o diretor interveio diretamente apenas quando o rosto amedrontado que tinha na dança acrobática com Tage começou a relaxar e para fixar a entonação melódica de uma poesia. Lembro

que Tage, ator do Odin Teatret havia sete anos, lamentava-se da pouca atenção que recebia do diretor. Que direito tinha eu de reclamar mais consideração?

Naqueles primeiros anos, Eugenio me tomava como exemplo em situações pedagógicas, para provar que não bastava o esforço para produzir energia cênica crível. Meu exemplo servia para explicar quantos anos de trabalho são necessários antes de dar sinais de vida em cena. Entendia que a única possibilidade que tinha era continuar meu caminho e deixar que os resultados aparecessem. Servir de cobaia era um privilégio, porque era uma ocasião de trabalho conjunto e aprendizado. Outros queriam estar no meu lugar. Exorcizava a experiência humilhante com um pouco de ironia, evitando me machucar inutilmente.

Quando Eugenio retornou da primeira sessão da ISTA, em Bonn, em 1980, quis compartilhar com os componentes do grupo algumas reflexões sobre improvisação. Improvisei sobre o tema "Aquela ramificação do lado de Como". Trabalhando comigo, o diretor deslocou, com infinita paciência, cada ação em alguns centímetros. Procurava colocar vida em meus movimentos. Iben se rebelou, porque considerava injusta a manipulação fria do material que tinha um sentido para a atriz. Eu, ao invés, fiquei grata por ter sido submetida àquela operação tediosa e técnica. O processo de deslocamento da direção e a dimensão das minhas ações me ajudaram gradualmente a reconhecer meu corpo do *training*. Percebi que era esse mesmo corpo que deveria fazer as improvisações e agir nos espetáculos. Precisei de quatro anos para compreender com o corpo aquilo que agora posso explicar em poucos minutos com palavras.

Pequenas alegrias compensavam os escassos e objetivos comentários do diretor. Durante uma turnê no Peru, em 1978, Eugenio organizava saídas com os jovens do grupo, enquanto os mais velhos descansavam antes do espetáculo da noite. Fazíamos números de *clown* pelas praças, incursões nas sedes dos jornais, paradas para saudar os amigos e conhecidos. Eugenio me encorajava a desenvolver meus achados com as pequenas pernas de pau, enquanto improvisava entre as mesas de um bar ou em meio aos jornalistas de uma redação.

Um dia, durante os ensaios de *Cinzas de Brecht*, riu, divertindo-se, quando coloquei na cabeça o chapéu que pertencia a Mackie Messer, o personagem que estava jogando xadrez com Bertolt Brecht, dizendo-me que estava livre para fixar as ações que quisesse.

Recebi o primeiro cumprimento quando me disse que fiz bem em não ajeitar a saia do figurino depois de ter recolhido um objeto que outro ator tinha perdido em *O milhão*. Estava no Odin Teatret há quatro anos, quando, depois de ter visto meu *training*, comentou: “Não há nada que me incomode”. Para ele, isso era um elogio.

O segundo espetáculo representa, geralmente, um crescimento importante para uma atriz do Odin. É o limiar, além do qual se aprofunda a relação entre atriz e diretor. *O evangelho de Oxyrhincus*, no qual fiz o papel de Joana d’Arc, foi para mim esse limiar. Criei os materiais para meu personagem em colaboração com Christoph Falke, o assistente de direção alemão. Com Eugenio, ensaiava regularmente aos sábados e domingos, quando os outros descansavam em casa. Estava me divorciando e o trabalho era minha tábua de salvação. Na sala, esquecia o que acontecia fora, divertia-me e transformava o rosto inchado de choro em sorrisos. O diretor cortava e remontava as ações em uma ordem diferente daquela que havia fixado com Christoph. A lógica daquilo que tinha criado mudava à medida que era inserida na estrutura geral do espetáculo. Mantinha comigo as motivações e as histórias que tinham me guiado na criação da primeira montagem. Eugenio e eu trocávamos somente as palavras necessárias para decidir as mudanças ou as propostas que seriam elaboradas posteriormente. Os “porquês” estavam envoltos em silêncio.

## Colaborar com um diretor

Foi no espetáculo seguinte, *Talabot*, sobre a vida da antropóloga dinamarquesa Kirsten Hastrup, cujos ensaios começaram em 1987, que tomei a decisão de não me preocupar em “funcionar” aos olhos do diretor.

*Come! And The Day Will Be Ours* foi um espetáculo que contava o encontro com o outro — os indígenas norte-americanos — pelos puritanos ingleses que se aventuraram como pioneiros na exploração do Novo Mundo depois de terem deixado seus países por causa da intolerância religiosa. *Cinzas de Brecht*, retomando a biografia do autor e poeta alemão, tratava o tema da viagem forçada, da obrigação de fugir da própria pátria por contingências políticas e do encontro do exilado com o outro. *Talabot*, ao contrário, contava que uma



mulher tinha escolhido, por vontade própria, distanciar-se de sua cultura e se tornar estrangeira para estudar o outro como antropóloga.

Recebi a tarefa de dar vida em cena a Kirsten Hastrup. Com esse personagem e esse espetáculo, creio que consegui propor materiais que, pela primeira vez, foram estimulantes para Eugenio como diretor.

Antes de retomar os ensaios em janeiro de 1988, fiz uma viagem de três meses, que me levou para longe do teatro e das pessoas que me conheciam como atriz do Odin Teatret. A distância me ajudou a dar a justa dimensão aos problemas profissionais que me assolavam. A viagem despertou em mim uma curiosidade criativa autônoma.

Eugenio aceitou de imediato o primeiro figurino que propus para *Talabot* e trabalhou por longo tempo com uma improvisação minha, na qual cantava de um modo que pensava ser pouco "odiniano". Durante a criação desse espetáculo, pela primeira vez, sentia-me segura em traduzir as indicações do diretor em propostas concretas por meio de objetos cênicos, cenas e maneiras de dizer o texto. Era como se suas palavras tivessem mudado para mim. Não representava mais uma autoridade que assustava, teorias abstratas, reprovações, tentativas de me dirigir para obter resultados a qualquer custo. As mesmas palavras eram agora corpos sólidos que provocavam em mim reações imediatas e livres.

Depois de *Talabot*, os espetáculos solos desenvolveram mais minha autonomia e, como consequência, uma relação diferente com o diretor, ainda que, no caso de *As borboletas de Doña Música*, que interpreto desde 1997, tenha tido de insistir por três anos até que Eugenio aceitasse trabalhar nesse espetáculo. Eu propus os temas e os materiais originais dos monólogos, enquanto os espetáculos do grupo tinham início quase sempre com uma ideia do diretor ou em razão de alguma necessidade que ele via no grupo.

Talvez justamente por suas origens, os espetáculos solos nos uniam como atriz e diretor em uma dialética de criação envolta em uma aura que fazia com que os espectadores acreditassem que as problemáticas, a emotividade e o senso de humor expressos na montagem eram apenas meus. Meu modo pessoal de estar em cena se manifesta justamente graças à intervenção do diretor. Crio o espetáculo praticamente sozinha, mas é o diretor que, ao final, dá os retoques e faz os acabamentos que elevam o resultado a outro patamar. O olhar exterior especializado, a personalidade diferente, a distância das minhas motivações e a inflexibilidade profissional do diretor me sustentam e

me incitam a aprimorar, com maior precisão, a eficácia e a trama dramática do espetáculo. Rigor, exigência e constantes novas tentativas permitem que me aventure livremente no processo, porque o diretor garante a escolha do que os espectadores verão. O diretor é o sistema nervoso, que corta cada inércia dramática e que intervém no tempo/ritmo. Não perdoa as incertezas e não é compreensivo com fraquezas e desculpas; abre espirais inesperadas em minhas propostas, acrescentando-lhes sugestões e múltiplos significados. "Duelamos", inclusive, para encontrar soluções insólitas também para nós mesmos.

Reagindo àquilo que vê, Eugenio pode não mudar quase nada de uma cena que eu propus, ou pode torcê-la, amassá-la, editá-la em boa parte ou totalmente. Em geral, constrói histórias e cenas a partir de materiais cênicos que lhe provocam associações, imagens, constelações de ideias contrastantes. Raramente o vi criar uma cena partindo só de uma ideia.

No início dos ensaios de *Cinzas de Brecht*, percebi que Eugenio é o primeiro a sacrificar suas ideias, se não funcionam na realidade cênica. É um diretor

**Eugenio Barba, Kirsten Hastrup e Julia Varley**

Foto | Tony D'Urso



que trabalha, sobretudo, com aquilo que lhe é oferecido concretamente. Ele havia pensado em um prólogo, no qual um jovem se apresentava a um mestre, pedindo para ser seu discípulo e aprender. O aluno deveria chegar com um saco de grãos sobre os ombros como compensação. O grão escapava por um buraco, caía em uma caçarola vazia e criava, teatralmente, o silêncio — para o espectador —, um audível transcorrer mudo de tempo. Depois de incontáveis tentativas, Eugenio não conseguiu o efeito que desejava e a cena foi cortada. Entretanto, os incômodos que Else Marie Laukvik, uma das atrizes fundadoras do Odin Teatret, causava ao propor cenas estranhas à estrutura dramática que estávamos desenvolvendo o estimulavam a conceber soluções insuspeitáveis.

Aprendi que a linguagem escolhida pelo diretor para comunicar, dar indicações e iniciar tarefas muda segundo o estágio do processo. No primeiro período, Eugenio faz frequentemente longas improvisações verbais sobre episódios de vários tipos: um programa que viu na televisão, um livro que está lendo, relatos e lembranças pessoais. Compartilha com as atrizes e os atores as perguntas que faz a si mesmo e que o estimulam mais uma vez à criação de um espetáculo. Seus comentários e suas reflexões deveriam construir pontos de partida e referências interessantes também para mim como atriz e como pessoa. As explicações e entonações de sua voz criam simultaneamente um sentido de proteção e um espírito de aventura que incitam à viagem até o momento do espetáculo. Mais adiante, na repetição diária dos ensaios, a linguagem se torna técnica. Eugenio usa palavras e indicações simples, uma terminologia de trabalho que compartilhamos. Não se refere a um mundo interior ou a justificações psicológicas. Não alude a motivações pessoais e àquelas zonas implícitas, que operam melhor quando não são expostas em conceitos; mesmo quando se refere a elas, o faz por reflexo ou indiretamente.

Quando apresento uma cena, Eugenio reage e intervém, respeitando sempre a essência dinâmica das ações: impulsos e tensões do torso. Protege aquilo que chamo de "coração" da ação, porque quer preservar sua vida cênica. Os braços, as mãos, as expressões do rosto podem ser significativos para a história que sigo como atriz, mas, muitas vezes, indicam apenas historietas unilaterais para o espectador. Não oferecem potencialidades evocativas e ambiguidade. São as expressões e os gestos dessas partes do corpo que frequentemente Eugenio muda, elabora ou simplesmente corta.

Percebi essa particularidade fundamental da intervenção de Eugenio durante uma colaboração com outro diretor em 1990. Miguel Rubio, o diretor do grupo peruano Yuyachkani, com o qual eu havia empreendido um projeto de estudo, perguntou-me por que refutava uma de suas mudanças em minha ação. Tentei explicar que o que me pedia se distanciava da substância do impulso originário. Queria que conservasse a posição do braço e que o corpo se movesse no sentido oposto ao movimento original.

Eugenio me pede para mudar as extremidades, deixar menos extravagantes e óbvias as ações, com frequência elimina os detalhes desnecessários para dar um caráter enigmático à cena, para adaptar ou contrapor as ações físicas ao texto, à cena precedente ou ao tema que estamos seguindo. Cria outras narrativas paralelas, contrárias ou complementares às minhas originais, mas não muda o "coração", respeita a essência, isto é, o núcleo de impulsos que subsiste, mesmo quando são eliminados todos os estratos superficiais e as camadas exteriores.

Se a vida cênica é protegida e a organicidade das ações tutelada, sinto que aflora um leque de sensações, ritmos, recordações e associações. Assim, o espectador é induzido a acreditar no meu agir em cena, mesmo que não o compreenda. Quando aquilo que o espectador vê desperta nele ou nela uma sensação de vida, também minha vida interior está protegida. Sinto que um diretor como Eugenio me permite salvaguardar o essencial. Tenho dificuldade em descrever o que é essencial para mim, posso apenas dizer que é fluido e indefinível como água e que está encerrado na respiração de cada célula do meu corpo. É transportado pela concretude de uma tensão muscular junto a uma visão que se impõe e quer intervir na história. É um moinho de energia, um lento riacho de perseverança e uma cascata de milhões de moléculas que pensam sozinhas.

Muitos estudiosos e estudantes me perguntam como Eugenio trabalha como diretor. A complexidade de seus espetáculos, a trama de diversas narrativas, a carga emotiva que suas montagens conseguem conter e a imaginação da dramaturgia demonstram extremo preparo profissional e intelectual e claro dote criativo. Geralmente, porém, uma qualidade muito particular é esquecida: a perspicácia de suas intervenções sobre a concatenação de impulsos e reações que constroem a organicidade do comportamento da atriz em cena. O resultado dessas intervenções induz o espectador a "acreditar" no agir cênico



tão formalizado das atrizes e atores do Odin Teatret. Pode parecer impossível, mas os significados e as emoções, as perspectivas e as perguntas que surgem dos espectadores são também consequência de minuciosa, intrincada e paciente elaboração por parte do diretor sobre os impulsos das ações da atriz e de sua imperceptível montagem em uma teia de outras reações e impulsos.

O primeiro resultado que Eugenio procura é a vida cênica das ações, sua qualidade de presença, que, no Odin Teatret, chamamos de "organicidade" ou "efeito de organicidade". Se isso já existe em minha proposta, ele perseguirá uma nova vida, colocando minha proposta em relação a outros personagens, ao espaço, a um objeto, luz, figurino, música ou texto. De maneira análoga, se reconhece uma dinâmica sugestiva em uma poesia, procurará colocá-la em relação a uma ação cênica que suscite reações complementares. Durante os ensaios, passamos meses à caça dessa vida e tensões contrastantes. A maior parte da atenção, do esforço e da paciência do diretor com a atriz é dedicada ao nível que, nos livros e discursos de Antropologia Teatral, é chamado "pré-expressivo", mas que, na prática, chamamos simplesmente ensaios ou "passagem". Eugenio está pronto para capturar os significados, associações e desenvolvimentos que aparecem nos mil detalhes da partitura. Começa a persegui-los e a modelá-los, mescla-os com o tema ou com o texto de partida, justificando sempre para si mesmo as escolhas que faz, os cortes que impõe ou as sugestões que nos pede para seguir.

Até o final do processo, o diretor assume a responsabilidade de proteger os espectadores e carrega o direito à decisão final. A concentração sobre o nível "pré-expressivo" não garante a qualidade de um espetáculo, mas é de grande ajuda para lhe infundir poder de persuasão e fazê-lo aceitável aos espectadores, especialmente quando a história resulta incompreensível e é contada em língua estrangeira.

A fase mais dura é quando Eugenio abandona o ponto de vista da atriz para passar para o lado dos espectadores. Muito material é eliminado. Podem desaparecer cenas inteiras sobre as quais trabalhei por meses e às quais estava particularmente afeiçoada. Novos textos e objetos estranhos são inseridos e devo estar pronta para integrá-los e justificá-los. Frente a esse poder do diretor, muitos observadores ficam perplexos. A interrupção e a fragmentação da lógica da atriz parecem uma limitação, ao invés de enriquecimento.

Pessoalmente penso que minha liberdade criativa se expande no encontro/

desencontro com o diretor que impõe limites, não aceita obviedades e que insiste em escavar sempre mais fundo. Estimula-me a chegar à substância e a me concentrar em meu processo pessoal. O diálogo com o modo de pensar e de reagir de Eugenio e com a dramaturgia global dos espetáculos nos quais atuo e pelos quais ele é o último responsável me levou a descobrir que também a atriz tem sua dramaturgia, que influencia as decisões do diretor.

Minha colaboração com Eugenio dura já trinta anos, com períodos de maior ou menor incompreensão e dificuldade. Manter o mesmo diretor me obriga a não me repetir. Sou incitada a encontrar soluções e tarefas novas. A dramaturgia se torna um profícuo campo de batalha. O conhecimento recíproco dá a ambos maior confiança e autonomia. Eugenio, como diretor, é um ponto de referência essencial para o meu trabalho de atriz: sabe de onde venho, onde me encontro hoje e me apresenta o desafio necessário e útil para me surpreender e surpreendê-lo sobre onde chegarei.

### **Ensaio do Theatrum Mundi**

Eugenio Barba, Julia Varley como Mr. Peanut, Torgeir Wethal (deitado no chão), Kanichi Hanayagi, Tjokorda Raka Tisnu como Rangda

Foto | Fiora Bemporad



## O cirurgião e o alpinista

Desde 1990, segui Eugenio Barba em muitos seminários para diretores, escutando as histórias que contava repetidamente para formular algumas perguntas fundamentais e exemplificar sua técnica pessoal. O primeiro seminário foi em Cardiff, em Gales, seguido por outros na Itália (Bergamo, Fara Sabina, Scilla, Bellusco, Palosco, L'Áquila...) e em outras partes do mundo (Filadélfia, nos EUA; Puangue e Santiago, no Chile; La Sarraz, na Suíça; Coventry, na Inglaterra; Buenos Aires; Cidade do México etc.). A cada vez, o estímulo inicial era a pergunta sobre a existência ou não de uma pedagogia para diretores, de um nível de consciência válido para cada diretor e de uma técnica que possa ser transmitida.

### **Durante uma Festuge em Holstebro**

Nando Taviani, Eugenio Barba e

Julia Varley como Mr. Peanut

Foto | FIORA BEMPORAD



A Antropologia Teatral, segundo a definição de Eugenio Barba, procura dar conselhos úteis para se adquirir presença cênica e se encontrar princípios válidos, independentemente do estilo, de experiência e de estética pessoal. Os seminários — através do diálogo com os diretores participantes e do relato de suas experiências — enfrentavam o desafio de identificar hipotéticos princípios técnicos objetivos no ofício de diretor. Eugenio indicava três níveis de dramaturgia: narrativa, orgânica (ou dinâmica) e evocativa. Nos seminários, concentrava-se na dramaturgia orgânica e na relação que instaura com a dramaturgia narrativa. Deixava de lado a dramaturgia evocativa, sobre a qual não se sentia ainda pronto para expor princípios gerais.

Os seminários foram uma ocasião para reconhecer minha especificidade, um campo adicional de encontro/desencontro para praticar o diálogo entre atriz e diretor. Em cada seminário, Eugenio propunha as histórias simples que cito neste capítulo, compiladas para poder compartilhá-las. Admirava a capacidade de Eugenio de apresentar essas histórias de maneira sempre diferente, como se quisesse exprimir um significado que ainda lhe escapava. As histórias eram acompanhadas de comentários que eu compartilhava ou de indicações para diretores que revelavam um modo de pensar que eu conhecia apenas na prática. As histórias de Eugenio, que seguem em itálico, são um testemunho de expectativas e dificuldades, de ideais e subterfúgios que nos acompanham no cotidiano do ofício de atriz e diretor.

*Quando Cristóvão Colombo chega à costa da América, tem dificuldade em descrever suas descobertas nas cartas que envia à corte da Espanha. Para narrar a surpresa com uma natureza desconhecida, é obrigado a citar exemplos conhecidos. Fala de árvores mais exuberantes que as laranjeiras da região de Sevilha, de flores mais perfumadas que as rosas de Málaga, de um fruto mais doce que o melão, na forma de uma grande maçã espinhosa — o abacaxi.*

Não se tem de olhar diretamente o resultado. Os verdadeiros inimigos são a ilustração e a tautologia, aquilo que os escandinavos chamam *smør på flæsk* (manteiga sobre gordura). Para alcançar um resultado que nos surpreenda, o caminho mais fértil se inicia geralmente na direção oposta.



*Quando um caçador quer golpear um pássaro em voo, não olha diretamente para a presa, mas aponta o fuzil um pouco adiante. Se quero ir a Jerusalém, que está ao sul, respeito onde estou agora e caminho em direção à porta que está ao norte. Início a caminhada em direção oposta para chegar à meta.*

O diretor escolhe a linguagem adequada para se comunicar com a atriz. As palavras sugestivas ou neutras, sua entonação, se sussurra ou se fala forte, se sorri ou se está sério, a preferência pela poesia ou pela prosa têm consequências emotivas e mentais na atriz e influenciam suas reações. O modo de apresentar o tema para uma improvisação ou de narrar um acontecimento em um contexto mais amplo e compartilhado deveriam solicitar a imaginação ou a memória da atriz e induzir a um leque de opções pessoais. A atriz deve receber informações que estimulem um agir concreto (e aqui a importância de verbos ativos e transitivos), mas que deem absoluta liberdade de desenvolvimento também no sentido oposto ao tema. O tema cria uma moldura que contém oximoros e contrastes e, sobretudo, vazios que ampliam o horizonte da improvisação, ao invés de limitá-lo à ilustração do texto ou da tarefa recebida. O tema de uma improvisação cria um espaço similar a uma casa com portas e janelas, pelas quais a atriz pode se evadir. O tema não estabelece relação direta com o espetáculo, mas pode se coligar a ele por nexos associativos. Pode ser uma palavra ou uma frase lacônica, mas sugestiva, ou o verso de uma poesia que deve ser desvendado pela atriz, ou um conto cujo texto deve apresentar uma situação complexa.

*Durante uma sessão da ISTA dedicada à improvisação, foi pedido a Katsuko Azuma, a dançarina japonesa de Nihon Buyo, que desse um exemplo de improvisação. Tínhamos dúvidas sobre como resolveria a tarefa, porque, em sua tradição, as danças e os espetáculos são fixados e mantidos de maneira exata por gerações. Katsuko repetiu três vezes a cena de um monge que vê aparecer um fantasma, perguntando-nos ao final se tínhamos notado as variações. Para nós, todas as vezes foram idênticas. Pedíamos a ela que repetisse. De novo, perguntávamos se tínhamos visto as diferenças, mas, para sua surpresa, confirmávamos nossa incapacidade de constatar as mudanças, ainda que minúsculas. Repetia e, mais uma vez, não observávamos nada. Ao final, explicou: "Na primeira vez, o fantasma apareceu a cinco metros do monge, na segunda vez, a dez metros e, na terceira vez, a trinta metros. O meu olhar mudava, consequentemente".*

*Também Kanichi Hanayagi, outro dançarino do Nihon Buyo, deu um exemplo similar. Antes de começar uma cena que se desenvolve em um jardim de cerejeiras, decide em que estação está e se as árvores imaginárias em torno dele estarão floridas ou cobertas de neve, verdes ou peladas.*

A atriz precisa de uma base sólida da qual partir, mesmo sabendo que a forma que terá o resultado final depende de muitos outros fatores. É a qualidade orgânica das ações da atriz que decide a vida do espetáculo.

*É preciso ter tijolos de boa qualidade para construir. Depois, com os mesmos tijolos, pode-se edificar uma mesquita, um banco, um hospital ou um bordel.*

Na primeira fase do processo, a atriz improvisa e cria materiais. Sente que a confiança do diretor nela é total. Seu trabalho não é julgado e está garantida a mais completa liberdade de ações. Na segunda fase do processo, o diretor improvisa com base nos elementos fixados pela atriz. O diretor corta, adapta, modela e amassa os materiais, sem que a atriz julgue ou peça explicações que o diretor, provavelmente, ainda não pode dar.

O diretor improvisa na montagem do material da atriz, consciente do teorema de Poincaré sobre a instabilidade dos corpos: quando mais de duas influências se sobrepõem, o resultado é matematicamente imprevisível.

*Alguns etólogos franceses investigam a linguagem dos corvos, com o objetivo de conhecer seu comportamento. Depois de muitos meses de emboscadas e gravações, descobriram que o gralhar do corvo é, na realidade, um sinal agressivo e ameaçador para defender seu território e manter longe outros pássaros. Essa descoberta aparentemente inútil resultou, posteriormente, em um eficaz procedimento adotado pelos camponeses. Colocaram uma gravação que repetia regularmente as gralhadas de um corvo, para manter os pássaros afastados de seus campos.*

Quando se explora algo, não se conhece, *a priori*, o resultado e como será utilizado. No início de um espetáculo, o diretor se concentra nas primeiras tarefas a resolver sem prever a saída. Sugestões e perguntas estranhas e também confusas instigam a curiosidade e induzem a desvios ao longo do caminho. É

importante conhecer os princípios técnicos que sustentam o processo, mas não é produtivo querer antecipar qual e como será o espetáculo que está crescendo. Ele precisa saber *como* proceder, *como* intuir o próximo passo, *como* identificar o traço que nos orientará e, sobretudo, *como* esperar de maneira ativa.

No trabalho para um espetáculo, o ponto de partida pode ser constituído por um texto ou por uma história, um tema, um núcleo de perguntas. Na primeira fase do processo, a atriz vai estimulada e protegida, livre para seguir os meandros das próprias associações, as esquisitices de sua fantasia e de seus desejos, para expurgar todos os clichês e maneirismos. Apenas na fase seguinte, o diretor passa para o lado do espectador. Exige sempre mais da atriz, pole e cinzela seus materiais e corta, esculpe e condensa, para privilegiar uma coerência, destilar significados ambíguos e evidenciar faces contrastantes da história. Seguir as circunstâncias provocadas ao acaso (a serendipidade) às vezes faz nascer cenas onde tudo parece fortuito e gratuito. A luta para domesticar o caos pode conduzir a descobertas imprevisíveis. A criação não consiste em inventar algo novo, mas em identificar nexos desconhecidos e manifestar relações imprevistas. A atriz deve saber negar a ação ao mesmo tempo em que a faz, para deixar vigilante a percepção do espectador.

*Estava andando de bicicleta. Diante de mim, um homem, também ele de bicicleta, pedalava concentrado em si mesmo. A certo ponto, levanta o braço direito. Não o alonga, como normalmente, antes de virar à direita, mas o dobra do cotovelo em diante: de fato, não vira à direita. Pouco depois, o homem, sempre com a cabeça abaixada, indica claramente para cima com o braço esquerdo. Olho naquela direção e vejo um campanário. Penso que o ciclista é mesmo bizarro e que seus sinais são insólitos. Aumento a velocidade e o supero. Há uma criança no cano, com a qual está falando. Imediatamente se torna claro para mim seu modo de agir.*

A primeira e a segunda cena de um espetáculo podem ser pouco compreensíveis, mas a terceira deve permitir ao espectador dizer: "Ah! Por isso agiram assim!". No curso do espetáculo, podem existir fragmentos ou longas cenas que não se deixam prender em categorias conceituais, mas o espectador perde o interesse sobre aquilo que vê se seu estado de indiferença intelectual e emotiva durar muito tempo. É fundamental manter a atenção do espectador. E aqui está a importância da dramaturgia orgânica.

*Pela rua, vê-se alguém que olha a varanda de um edifício e cumpre realmente a ação de ver; você também para e levanta o olhar. Se, depois de alguns instantes, não acontece nada, continuam seu caminho.*

O teatro é a arte de contar histórias e sua primeira lei é não chatear, entediar. O diretor deveria ser capaz de dizer em uma só frase a complexidade do espetáculo, mas, ao mesmo tempo, verbalizar essa experiência deveria ser impossível. O teatro oferece a oportunidade de revelar histórias que são enigmas. A técnica consiste em como contar essas histórias, mantendo viva e guiando a atenção do espectador; em como se constrói a sucessão de eventos, o suspense e a surpresa para o espectador. A montagem dos materiais para um espetáculo segue a mesma lógica viva da narração oral, que não respeita linearidade de espaço e tempo. A montagem das ações funciona como uma agulha de crochê: trabalha-se sobre a forma para criar uns buracos, graças aos quais se veem os desenhos.

*Se você fala de seu irmão para descrevê-lo a outra pessoa, seu relato saltará para a frente e para trás no tempo, passará da descrição física a situações de que se lembra, de conhecidos em comum ao modo de ele se vestir.*

No teatro, precisão é sinônimo de necessidade.

*Um cirurgião que opera um olho não pode inserir o bisturi um milímetro a mais para lá ou para cá. A precisão do corte é decisiva: deixa cego ou reconstitui a vista. Lamentavelmente, nossa profissão é a única que não comporta sansões legais se somos imprecisos.*

*Uma vez, o carpinteiro que ajudava a transformar nosso espaço de estábulo em teatro veio ver um espetáculo. Na saída, comentou que havia entendido pouco, mas que gostara do trabalho dos atores. Era bem feito. Havia notado o cuidado com os detalhes e o refinamento das ações, qualidade hoje rara, que se ensinava aos aprendizes artesãos de outros tempos.*

O teatro é a arte de produzir alucinações nos espectadores. No início, os espectadores veem uma atriz alta ou baixa, loira ou escura, gorda ou magra. Tem os cabelos soltos e está vestida de branco: personifica Ofélia. Ao final, deveriam se comover com uma jovem presa em uma loucura que é ficção.



Existe diferença entre metáfora e símbolo. No teatro, a arte consiste em construir metáforas por meio das ações literais da atriz. A alucinação, no espectador, acontece graças à metáfora, mas não porque uma ação ou um objeto simbolize algo diferente. Para o espectador, a ação é sempre literal. A arte da atriz consiste em transcender essa literalidade.

*Um dia, levei meu filho de três anos para ver um espetáculo infantil. Um ator em cena tirou a meia do pé para colocá-la na mão, movendo o braço como serpente. Meu filho me perguntou por que o ator havia tirado a meia suja do pé e agitava-a com a mão.*

É a organicidade que dá fascínio e persuasão às ações. O espectador "conhece" mesmo se não "reconhece" aquilo que a atriz faz. A atenção é mantida pelo modo como se conta, mais do que pelo que se conta. O teatro é uma relação orgânica entre dois seres vivos, o espectador e a atriz. A relação muda radicalmente a uma distância superior a sete, oito metros, quando as pequenas mudanças de tensão do corpo da atriz não são percebidas pelo espectador. Todos os cinco sentidos, juntamente com o sexto sentido sinestésico, participam da experiência intelectual e emotiva que um espetáculo de teatro produz aqui e agora.

*Meu gato reage quando outro gato entra na sala, no entanto, continua a dormir tranquilamente, ainda que apareça um tigre na tela da televisão.*

No teatro, a linguagem mais eficaz pertence ao corpo e é constituída de impulsos que agem sobre o sistema nervoso do espectador. A atriz formula emoções com ações físicas e vocais.

*Tinha imigrado há pouco para a Noruega e não conhecia a língua. No bonde, procurava decifrar as reações físicas dos outros passageiros. Queria entender se, quando se deslocavam para me dar lugar, era por gentileza ou por ser uma maneira de me ter longe.*

*O grande mestre espadachim do Japão, Musashi, ensinava a seus alunos que, frente a um adversário, deveriam se concentrar apenas em se tornar um centímetro mais altos.*

Existem duas convenções distintas no teatro: comportamentos cênicos que se assemelham à vida de todos os dias (a convenção de verossimilhança) e comportamentos modificados que recriam sobre a cena um sentido de vida, baseando-se em ações reais, mas não realísticas (a convenção da formalização). A convenção de verossimilhança aponta para uma nova conduta cênica reconhecida no nosso cotidiano, enquanto que, em um gênero formalizado (codificado), o comportamento é resultado de uma composição artificial (balé clássico ou teatro clássico asiático).

*Quando se assiste a um espetáculo de balé clássico, não só se aceita o comportamento não natural dos bailarinos como também se pensa que todos os seres humanos deveriam andar daquele modo, anulando o peso e a força da gravidade.*

É um sentido de vida, um efeito de organicidade que as ações da atriz deveriam transmitir aos espectadores. O efeito de organicidade é obtido também se aplicando uma extrema coerência com o próprio ponto de partida, por exemplo, decidindo se mover sobre as pontas dos pés como no balé clássico. A coerência é revelada pela variedade de impulsos, de ritmos e de tensões. A variedade é sintoma de respeito em relação à complexidade do ponto de partida. A coerência persuade mesmo se o comportamento é insólito, porque o espectador percebe a motivação real, mesmo escondida, que sustenta as escolhas. Se falta coerência, aparece o formalismo: forma sem informação.

Aquilo que é vivo, orgânico, contém indissoluvelmente seu contrário: a atriz deveria negar a ação, e o diretor, a literalidade.

*Se coloco no chão uma agulha, um lenço e um grande dicionário e depois me aproximo para recolher um dos objetos, mesmo antes de me abaixar, a tensão dos meus dedos revela qual objeto tenho intenção de pegar. Para lutar contra a previsibilidade, inclino-me para um objeto e, no último momento, pego outro. Ou então pego um objeto como se tivesse a forma e o peso de outro.*

Meyerhold foi o primeiro a pensar algo até então impensável: conceber as ações físicas, separando-as das palavras que as acompanham. Quando se observa, de longe, duas pessoas que conversam sentadas em um café, a maneira de se comportar e suas reações, mesmo que pequenas e contidas, revelam a relação entre elas.

Existem espetáculos em que tanto a atriz quanto o espectador conhecem a história; em outros, apenas a atriz conhece; e há aqueles em que nenhum dos dois conhece. Quando a história é conhecida pelo espectador, sua atenção segue o modo como se conta e é atraída pela rede de eventos que acontecem contemporaneamente e de modo independente da história. A interpretação de um espetáculo é dada pela qualidade da informação presente nas cenas, e não pelo conteúdo narrativo. A eficácia de uma atriz se revela na capacidade de ser real e ambígua, de passar da literalidade à metáfora.

*Apresentamos um espetáculo de clown aos Yanomamis, uma tribo indígena amazônica. Havia uma cena particularmente divertida com espagete. Os indígenas não entendiam, ficavam nervosos com nossas risadas e nos olhavam com apreensão, apertando suas lanças e flechas. Nunca tinham visto espagete.*

A comicidade não é transcultural, enquanto o drama é. Existem experiências comuns a todos os seres humanos: ser amado, ser aceito, sentir-se traído ou humilhado, a morte de uma pessoa querida, o nascimento, acreditar em alguma coisa e até estar pronto para se sacrificar por ela... O espetáculo que faz reviver essas experiências comove o espectador, não obstante as convenções cênicas e as referências culturais estranhas. Para alguns espectadores, o teatro é necessário, porque evoca esses momentos. Podem-se ignorar as convenções, mas a dança e o canto conseguem sempre nos tocar e permitem que se estabeleça uma relação íntima e pessoal com o espetáculo a que estamos assistindo.

*Se nesta sala entrasse um cachorro, meu primeiro impulso seria me distanciar. Tenho medo de cães, pois fui mordido duas vezes na América Latina. Mas, sabendo que, neste país, os cães não são agressivos e não têm raiva, controlarei o impulso de fugir. Começarei, porém, a suar, o coração baterá mais forte e o rosto ficará vermelho por causa das reações automáticas, que não são controláveis. Depois — como sou Eugenio Barba e estou em frente a vocês, que me veem como mestre, e não posso demonstrar ter medo —, provavelmente me aproximarei do cachorro para acariciá-lo.*

A emoção é uma reação complexa e se manifesta em uma multiplicidade de impulsos e comportamentos frequentemente contraditórios entre si. A atriz deve poder realizar essa multiplicidade contraditória: as pernas se movem em uma direção, a mão em outra, os olhos sorriem e a boca chora.

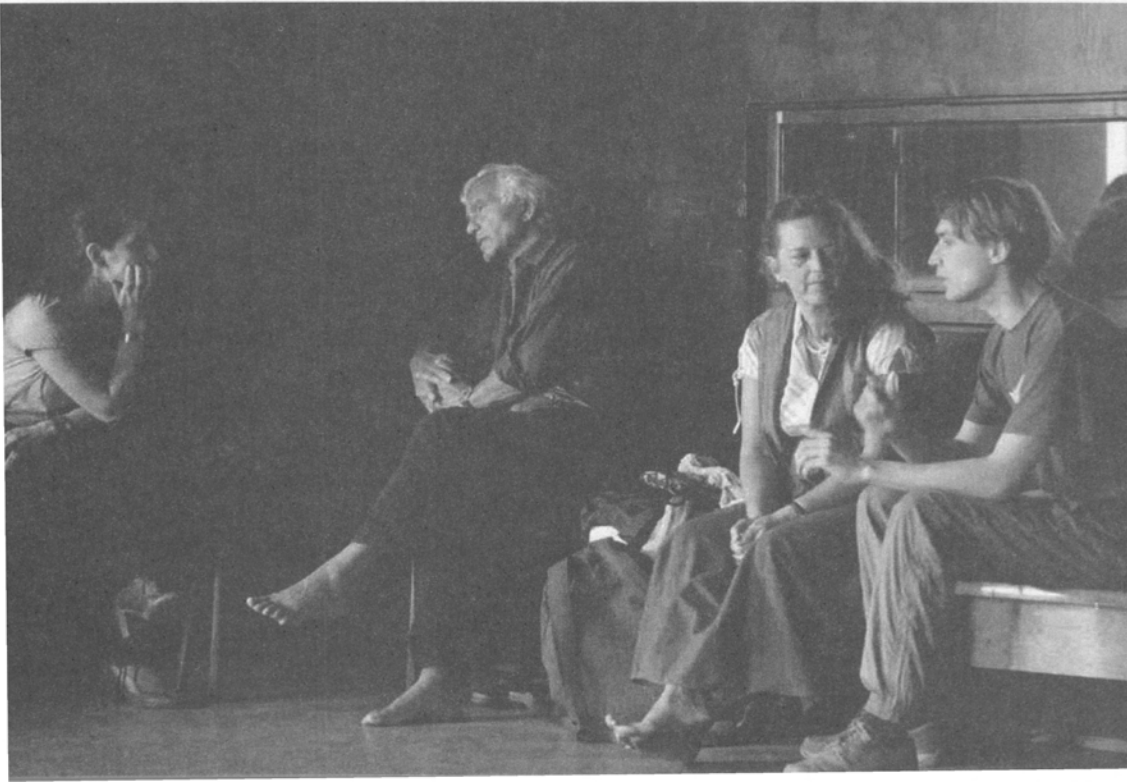
*Em As afinidades eletivas, Goethe descreve a relação entre duas primas, uma criança e uma adulta. A menina foi mandada para um colégio e, em seu retorno dez anos mais tarde, sobe correndo os degraus da escada da entrada da casa e se ajoelha abraçando as pernas da prima mais velha, que, incomodada, pede que não se humilhe, prostrando-se diante dela. A moça olha com surpresa e explica que abraçou suas pernas para sentir de novo o calor, a segurança e a proteção que lembrava de sua infância.*

A interpretação depende da própria biografia e cada espectador encarna seu ponto de vista. O diretor trabalha com esses diversos pontos de vista. A atriz deve saber que o efeito que provoca seu comportamento não corresponde ao estímulo que a faz agir.

*Enquanto estou falando para vocês, não quero exprimir algo. Concentro-me apenas em deixar o mais claro possível minhas palavras. Estou interessado em*

**Julia Varley e Eugenio Barba durante *workshop*. Odessa, Ucrânia, 2008**

Foto | Bernd Uhlig





*transmitir algumas informações, contudo, uma parte de mim deseja estar sob o sol, lendo um livro. O tom da minha voz cria um espaço de intimidade e distância que os atrai ou afugenta.*

Em cena, existem dois centros, um geométrico e outro dinâmico. O centro dinâmico é dado pela atriz. O diretor joga com a percepção do espectador, alternando a relação entre o centro geométrico e o dinâmico. Cada vez que uma atriz realiza uma ação, deve mudar a perspectiva do espectador. A voz, com sua qualidade musical e variedade de entonação, com seu timbre e suas cores, joga com o espaço, alternando continuamente a percepção do espectador. A dramaturgia orgânica ou dinâmica produz um efeito no espectador pelo comportamento físico e vocal da atriz, independentemente do significado do texto.

*Os jornais fornecem comunicação veloz: os títulos explicam rapidamente o conteúdo do artigo. A poesia é comunicação lenta, a informação é condensada em imagens verbais singulares, que, depois da primeira leitura, incitam à releitura.*

Para um diretor é útil conhecer as regras de composição da poesia para criar densidade e metáforas. O teatro é a arte que estimula o espectador a imaginar por meio da densidade: usa um máximo de informações comprimidas em uma forma lapidada.

*Richard Schechner fala de espetáculos que são banquetes, nos quais o espectador pode escolher entre muitos pratos, e de espetáculos que têm menu fixo.*

Se o espetáculo se desenvolve em um espaço cênico que o espectador não domina, então ele mesmo é obrigado a escolher para onde olhar, a criar sua própria dramaturgia e a própria montagem. Cada detalhe do espetáculo tem um motivo de ser. Alguns espectadores se concentram sobre as ações que outros, ao contrário, sobrevoam. Quanto mais informações uma forma contém, mais se criam densidade e complexidade e mais se fundam as premissas para a experiência da vida no teatro. O espectador desenvolve a própria história, distinguindo-a entre os estímulos recebidos. O diretor deveria saber o porquê de cada detalhe do espetáculo, inclusive dos erros que não corrige.

*Nos tapetes persas mais elaborados e mais belos, deixa-se sempre uma imperfeição. Os muçulmanos sabem que apenas Deus é perfeito.*

O diretor deve se esforçar para exigir o máximo. É o depositário de rigor, qualidade que os espectadores não exigem. O diretor deve ser um gerente criativo e competente, mestre e líder eficaz: dá o exemplo, trabalhando o dobro dos outros.

*Os alpinistas sabem que a vida de todos depende de cada indivíduo. Cada alpinista é consciente de que o cume deve ser alcançado humildemente: depende do passo singular, do modo de apoiar os pés ou de estimular quem está cansado.*

A terra pertence a quem a trabalha. O espetáculo pertence ao espectador que sabe fazê-lo frutificar.

O espetáculo é um organismo complexo, porque é constituído de diversos níveis de organização: o da organicidade, o da narração e o profundamente subjetivo, da evocação. Ainda que, no resultado final, os diversos níveis sejam inseparáveis, durante o processo é preciso proceder sem confundi-los. Nas ações físicas, existe um nível orgânico e um narrativo; nas ações vocais, existe um nível sonoro e um semântico.

A dramaturgia orgânica ou dinâmica se dá pela interação de todos os impulsos que têm impacto sobre o sistema nervoso do espectador. A dramaturgia dinâmica determina a organicidade — sinônimo de vida — e a respiração do espetáculo. A sincronia comportamental, ou seja, o vínculo de todos os mínimos impulsos físicos com as palavras que os acompanham é a base sobre a qual se apoia a dramaturgia orgânica. A finalidade da vida é manter a vida; a da dramaturgia dinâmica é provocar um efeito de organicidade no espectador. Não pretende criar significados, convencer a ser socialista ou recitar uma oração a uma das tantas divindades.

A dramaturgia narrativa é dada frequentemente pela palavra que se transforma em Verbo. A dramaturgia evocativa é aquela que chega à esfera íntima do espectador, despertando uma ressonância diferente para cada um deles. Representa o momento da verdade. Pode-se fazer um espectador reagir instantaneamente. Mais difícil é conceber um espetáculo que provoque reações e associações *a posteriori*, que aja lentamente como um parasita tropical ou o veneno de um escorpião.

*I. Trabalharás com limites e deverás saber desfrutá-los e dar-lhes valor.*

*II. Contarás a um, a mais de um ou aos nove sentidos do espectador.*

Durante os últimos seminários, Eugenio pensou em elaborar preceitos para diretores, escrevendo um breviário de técnica para direção. Em Roma, em maio de 2000, no Teatro Índia, dirigido por Mario Martone, Eugenio e os diretores que participavam do seminário chegaram a um acordo sobre os dois primeiros mandamentos.

A discussão ficou animada quando foi mencionado um sentido sinestésico, um mediúnico, um histórico e outro intelectual, além dos cinco sentidos do ser humano, e quando se quis substituir o termo “contar” por “dizer”. Todos os participantes do seminário estavam de acordo sobre o fato de que a criatividade do diretor tem mais a ver com a constrição que com a liberdade e que o diretor se move em três campos que se cruzam: um de organização (social), um de organismo (complexidade) e outro de organicidade (vida).

*Meyerhold foi traído por seus atores.*

Concluo este capítulo de histórias para diretores com essa frase, repetida frequentemente por Eugenio. Revela um aspecto da complexidade da relação entre atriz e diretor, em que convivem confiança e desconfiança, amor e intolerância, união e distância.

## O camponês e o cozinheiro

Sou atriz e esse era meu papel quando acompanhava Eugenio Barba nos seminários para diretores, durante os quais recolhi as histórias que tenho chamado de o cirurgião e o alpinista. Como atriz, representava outro ponto de vista, aquele de quem se move no espaço, de quem age com um saber incorporado. Associo esse ponto de vista mais ao trabalho de um camponês ou de um cozinheiro. Essa atitude, durante os seminários, servia para que os conselhos não se transformassem no “método Barba” e a segurança com que era apresentada a experiência não desse a impressão de que se podem alcançar

facilmente os resultados. Dando corpo às palavras, no sentido material do termo, mostrava que uma verdade profunda contém seu oposto e que uma regra válida em uma situação pode não o ser em outra. Deveria demonstrar aos participantes um resultado e, ao mesmo tempo, o trabalho que o precede; revelar a dificuldade e maravilhar; estar disponível e convincente. Na qualidade de atriz, devia frequentemente contradizer o diretor. Da informação contrastante e complementar que dávamos juntos os participantes dos seminários podiam tirar as conclusões que fossem úteis para seu trabalho.

A atividade pedagógica do Odin Teatret se concentra prioritariamente no trabalho da atriz. São raras as ocasiões que indicam aos diretores alguns instrumentos específicos para a dinâmica de composição de um espetáculo. Eugenio começou a dar seminários para diretores depois de vinte anos de espetáculos realizados com o Odin Teatret, quando as atrizes e os atores do grupo eram já mestres autônomos na criação e na didática.

Os cursos e os seminários são ensinamentos sufocados pelo tempo. Precisam de explicações em palavras e atalhos práticos, que suprem a falta de horas, meses e anos necessários para assimilar e maturar a experiência direta. Os princípios que, no Odin Teatret, foram incorporados implicitamente em tempos longuíssimos, durante os seminários, são explicados, analisados e exemplificados em poucas horas. Aquele conhecimento que, para mim, foi passado em meses de prática silenciosa, durante os seminários, torna-se compreensão conceitual. A carga afetiva é alcançada quando deixamos os argumentos técnicos para falar de motivações.

Nos seminários para diretores, as palavras refletiam a realidade distorcida, porque deveriam deixar claros e acessíveis processos complexos e camuflados. Como se fossem os pressupostos do trabalho, as palavras explicavam conclusões que, no Odin Teatret, são entendidas apenas depois da experiência. Durante os seminários, as palavras reconstruíam modos de proceder como se, no Odin Teatret, fôssemos conscientes, desde o início, de como atingir determinados resultados. Muitas vezes eu sacudia a cabeça. Eugenio respondia às perguntas dos participantes, e eu, depois, acrescentava outro ponto de vista.

Os seminários partiam de um conhecimento, em parte, fixado nos livros. Para os participantes era difícil pensar que não fosse sempre assim. Não conseguiam imaginar que a linguagem de trabalho que usamos cotidianamente entre nós, como atriz e diretor, no Odin Teatret, fosse completamente diferente.



Deixamos que a prática encontre soluções teatrais inesperadas; as reflexões que adquirem valor de teoria são escritas em um segundo momento. Na prática diária, Eugenio, frequentemente, não leva em conta seus livros, quase como se tivessem sido escritos por outros.

Durante um seminário, a tendência é explicar, enquanto que, nos ensaios, no Odin Teatret, raramente a atriz e o diretor discutem. Procuramos dialogar por meio de ações, sem revelar intenções e objetivos. O desacordo se resolve apresentando-se outras propostas. Quem não é habituado à força persuasiva das ações procura resolver os problemas com palavras. Nos seminários, os participantes querem clarear suas intenções falando, enquanto Eugenio precisa que eu, como atriz, mostre sem comentários.

Já dirigi algumas vezes e estou consciente de que o tipo de energia que uso como diretora é completamente diferente do que uso como atriz. Conheço quanto esforço é necessário para transformar certa massa ainda sem forma em energia material que pode alçar voo. Como atriz, durmo à noite, porque os problemas serão resolvidos nas ações e nos ensaios. Como diretora, fico com os olhos abertos, imaginando as infinitas consequências de minhas indicações, enquanto as possíveis soluções vêm à mente. A responsabilidade pesa mais. Como diretora, percebo a dificuldade que se deve enfrentar ao dirigir atrizes e atores e compor um espetáculo.

Nem sempre é o diretor que determina o curso de um espetáculo. Organizei o primeiro festival Transit em 1992, justamente com esse tema. Havia notado como, no interior da rede do Magdalena Project, muitas mulheres passaram a ser diretoras depois de serem atrizes e como muitas atrizes produziram espetáculos em torno de temas vitais para elas, obrigando seus diretores a segui-las. Procurava uma palavra para indicar o elemento-guia de um espetáculo, que, às vezes, identifica-se com uma pessoa, outras vezes, com o grupo e, outras ainda, passa de uma pessoa à outra. Escolhi “condução” no sentido de passagem de energia elétrica. Os temas, as soluções cênicas, a criação de personagens, a montagem dos textos não são sempre responsabilidade de uma pessoa chamada diretor, mas são “conduzidas” no processo por uma mente e um organismo coletivo. Materialmente se reconhece, algumas vezes, o “condutor” nos diversos componentes que operam no processo, mas, ao final, desaparece para fazer existir como entidade viva somente o espetáculo.

No Odin Teatret, com os anos, aprendi a intuir onde nosso diretor espera

chegar. Ao mesmo tempo, sei, como atriz, que é mais profícuo seguir um percurso associativo pessoal do que procurar realizar diretamente as visões de um outro. No trabalho criativo, resistência, continuidade e divergência servem mais que condescendência. Eugenio comenta com os participantes dos seminários que, quando dá um tema para uma improvisação, a atriz não deve saber aquilo que o diretor está apontando, porque acabaria por ilustrar o tema e correria o risco da tautologia e da unilateralidade. Assim era para mim nos primeiros anos.

No início, ajudava-me o fato de os temas das improvisações não serem diretamente ligados ao tema do espetáculo. Com o tempo, porém, aprendi que também a literalidade pode ser um estímulo para procurar soluções insólitas. Se não tenho outra escolha, a não ser ilustrar, devo saber escondê-lo e deixar as ilustrações irreconhecíveis. Pelas associações, enriqueço ou transformo o tema ou o texto com materiais que não remetem diretamente a eles. Os participantes se perguntavam por que era necessário se distanciar tanto do tema. Eugenio e eu respondíamos que isso facilita encontrar aquilo que não conhecemos e é esse procedimento que comumente caracteriza a investigação tanto em ciência quanto em arte.

Nos seminários de direção, trabalhava fisicamente, debatia-me, suave. Eugenio, aos olhos dos participantes, era o diretor que detinha o poder e decidia. Queriam me defender dele e me ajudar. Perguntavam como reagia ao fato de ser manipulada pelo diretor, de minhas improvisações e meus materiais serem cortados, alterados, montados. Os observadores não reconheciam a oportunidade que me era ofertada por pedidos insistentes para que eu desse o melhor e o máximo de mim. Ao contrário do que parece, um diretor que se obstina em exigir o impossível, para garantir ao espectador um resultado além da própria capacidade, reforça minha identidade autônoma. Não preciso me preocupar com o resultado final, com aquilo que os espectadores verão ou entenderão. Posso me concentrar em meu trabalho. Sem dever me olhar e julgar de fora, posso seguir os fios desordenados dos meus interesses e das minhas necessidades, no esforço de fazer minhas ações dizerem aquilo que não posso explicar em palavras.

Quando trabalho como diretora, prevalece em mim o modo de pensar da atriz. Baseio-me em minha experiência sobre o conhecimento, mesmo ficando sentada, olhando. Há diretores que trabalham com o que imaginam *a priori*. Eugenio trabalha sobretudo com aquilo que vê à sua frente. Diante das

improvisações ou materiais da atriz, é um diretor capaz de transformar a reação em uma ação que desenvolve perspectivas inesperadas. Isso me ensinou a ser concreta como atriz e a guiar, a esperar pacientemente e a fazer crescer lentamente uma pluralidade de significados dos detalhes do material das atrizes e dos atores com os quais trabalho como diretora.

O diretor vê de fora e intervém, guiando a atriz, isto é, uma pessoa externa, diferente de si. Não é o corpo do diretor que será ativo no espaço, mas sua capacidade de ver e comandar, estimulando outra pessoa a agir. O diretor usa a própria inteligência corporal, os próprios sentidos, a própria memória para dar indicações e deve saber escolher palavras e silêncios para transmitir essas indicações. Tenho sempre experimentado o diretor como a antítese que ajuda a esculpir a síntese. Eugenio fala das suas atrizes e atores como de seu alterego, um prolongamento com o qual pode improvisar e se projetar no espaço e no tempo. Com nossa colaboração de atriz e diretor, conseguimos alcançar uma representação da realidade que contém seus aspectos contrastantes. A mim, como atriz, e a Eugenio, como diretor, a mesma situação parece diferente. Isso, ao invés de ser um impedimento, é um estímulo para trabalharmos juntos.

Como atriz, crio a partir de mim. Isso não significa que meu agir tenha raízes na psicologia ou na intimidade, mas que parto do meu corpo, do meu estar em cena. Mesmo se esqueço meu ego e considero apenas o efeito daquilo que faço, como atriz, vejo um reflexo e escuto um eco daquilo que diretamente coloquei em movimento. Para agir, transmito informações a mim mesma, diretamente ao interior do meu corpo e, com meus próprios sentidos, deixo que minha inteligência corporal me guie sem interposições. As passagens acontecem sem explicações externas, a inteligência já é ação imediata, mais veloz que a luz. É um processo difícil de explicar em palavras, porque não usa as palavras.

Ao representar o ponto de vista da atriz, durante os seminários, continuo a procurar exemplos de mulheres que possam me ajudar a introduzir o valor e a inteligência particular das ações incorporadas também na história do teatro. É uma inteligência eficaz, não objetiva, mas que me revela verdades. O meu esforço é ainda sem sucesso. Eugenio explica que um dos níveis técnicos consiste em *como* se conta: pode-se narrar como Dostoievski ou Joyce, como Proust ou Tolstoi, como Márquez ou Balzac... Diante de uma lista de nomes masculinos, às vezes, sinto-me cansada e penso que é uma luta inútil entre forças díspares. Depois recomeço a dançar e reencontro a energia para continuar.



**Festa durante a Universidade do Teatro Eurasiano, Fara Sabina**

Foto | Flora Bemporad

Acho útil imaginar que minhas células têm inteligência e memória e que meu corpo inteiro pensa. O diretor explica que a atriz deve ser como as ondas do mar ou os flocos de neve, para que cada ação seja diferente da outra e rica em detalhes, ou ainda que a atriz deve irradiar como um sol, em todas as direções. Como atriz, sei que, se consigo ser mar, neve e sol, é porque me concentro naquilo que me ajuda a ser mar, neve e sol, sem me dar conta.

O pensamento do corpo arquiva a experiência como conhecimento. O percurso que segue não é lógico e age rapidamente, mudando com um processo similar à intuição. Como atriz, aprendi a deixar pensar os pés, sou “animal”, mas nem por isso tenho menos alma, raciocínio ou imaginação. Procuro usar esse pensamento também quando trabalho como diretora e quando procedo na vida cotidiana. Convivo com os dois pontos de vista.





*O castelo de Holstebro*

Julia Varley

Foto | Jan Rűsz

## 9. O espetáculo

---

### Réplica e diferença

Ao trabalhar em um espetáculo, não tenho a impressão de haver previamente algo para dizer e nem que devo apenas encontrar a forma de dizê-lo. Tenho um ponto de partida, um pretexto ou um trampolim, uma pergunta ou inquietudes que dão início a um processo em cujo final descobrirei o que tenho a dizer. Às vezes, graças ao olhar, ao abraço ou ao choro de um espectador, percebo que expressei algo particular. Nesses momentos, as palavras são supérfluas.

Não é fácil dar conselhos sobre como entrar em contato com as motivações secretas, o motor criativo, a necessidade pessoal, o mundo submerso, feito de regras e desordens. A experiência serve para ter confiança na lógica das próprias associações e para descobrir as estruturas entre as quais essas são livres para agir. O nível da minha dramaturgia de atriz que não pertence à técnica se oculta em uma zona de sombra na qual minha exigência de fazer teatro se une à ambição paradoxal de querer deixar minha marca no curso da história.

Vindo de um teatro amador desprovido de instrumentos do ofício, fiquei impressionada, quando, em um dos meus primeiros dias no Odin Teatret, pediram-me que comprasse três sinos a um preço, para mim, exorbitante. Fiquei mais desconcertada ainda quando o diretor decidiu não usá-los, porque não serviam para o espetáculo de rua que estavam ensaiando. Perguntava-me o que significava esse comportamento de ricos em um teatro dito pobre, o que compreendi quando vi um espetáculo de outra companhia, baseado em efeitos técnicos, luzes, telas móveis, com o piso se movendo em sentido circular e horizontal, acompanhado por uma banda sonora gravada, no qual o papel principal pertencia a bolinhas de pingue-pongue e pratos de papel. No final, não lembrava dos rostos das atrizes e dos atores. Havia desaparecido em um espetáculo mais forte que eles.

Penso que as riquezas de um teatro pobre são o trabalho da atriz, a liberdade de dedicar tempo ao processo e de consagrar os próprios recursos à criação. É uma riqueza sem moral, justificada apenas pelo que é necessário para o espetáculo, cujas contas, ao final, compensam-se: os sinos foram depois utilizados em outros dois espetáculos, *O milhão* e *Cinzas de Brecht*.

Sou verdadeiramente feliz quando trabalho sozinha em uma sala de ensaio. Acontece habitualmente durante as férias, no período em que um novo espetáculo começa a tomar forma. O teatro está vazio e posso ficar todo o tempo que quero na sala. Canto, invento figurinos, jogo com objetos, crio sequências de ações. Uma sensação de euforia me toma quando nada deve necessariamente ter sentido, ser crível ou eficaz e, apesar disso, significados e histórias aparecem e desaparecem, entram e saem da sala. Gosto da solidão da pesquisa às cegas, de empreender os primeiros passos de um processo sem me preocupar com os resultados, quando o único timão é a maneira particular de pensar que aprendi como atriz.

O teatro é meu modo de estabelecer relações. Para obter presença como atriz, não associo necessariamente a visibilidade à materialidade e a invisibilidade à espiritualidade. A energia e as motivações que guiam as ações que os espectadores veem e escutam são concretas para mim, porque constituem a respiração das células do meu corpo. Sou consciente do fato de que pretendo provocar uma compreensão diferente das minhas ações em cada espectador e de que me concentro mais em compartilhar uma experiência que em representar. O teatro me ensina, a cada dia, a confiar em verdades pessoais, e não em algo que seja objetivamente certo ou errado.

Durante os ensaios, o espetáculo decide o que é necessário e o que deve ser eliminado. Caminha com as próprias pernas e escolhe por si. É o espetáculo que narra a história, algumas claras, outras a decifrar. Exige sempre mínimas variações e eu me adequo ao seu crescimento.

No Odin Teatret, um espetáculo permanece igual, noite após noite, mas, ainda assim, não é o mesmo. É enriquecido graças às reações dos espectadores. Como atriz, procuro ser precisa, decidida, inteira, presente aqui e agora, mesmo sabendo como e quando o espetáculo terminará. Descubro novos detalhes e danço com a atenção dos espectadores, atraindo-a e repelindo-a. Empenho-me em dar ao espectador a sensação de que, a cada noite, o espetáculo é rico em variações, mesmo que seja igual. Apenas o diretor percebe as minúsculas mudanças reais.

Alguns espectadores, quando tornam a ver um de nossos espetáculos, comentam as mudanças que notaram. Na realidade, partituras e cenas são idênticas. Essa sensação de mudança vem da total padronização da partitura e da liberdade que a atriz experimenta depois de muitas repetições. As primeiras apresentações de um espetáculo não têm ainda aquela segurança que se instaura depois de meses de réplicas e de turnê com contínuas adaptações às salas e às condições acústicas diferentes. No espetáculo maduro, uma pessoa que parece insignificante normalmente e que possui média estatura pode adquirir uma beleza particular, uma transparência que, ao mesmo tempo, revela e vela um segredo. A grande quantidade de tempo dos ensaios, fechados em uma sala que parece não ter mais oxigênio, tem sua compensação no resultado — um espetáculo com vida própria, que viaja pelo mundo e encontra espectadores. É em torno desse trabalho pelo espetáculo que todo o Odin Teatret se une.

No Odin Teatret, o tempo é marcado pelos espetáculos. Eles trazem em sua memória o que aconteceu naquele período. Em *Anabasis*, juntei-me oficialmente ao grupo; em *O milhão*, aprendi a tocar trombone; em *Cinzas de Brecht*, trabalhei pela primeira vez com um diretor; durante *O evangelho de Oxyrhyncus*, divorciei-me; para preparar *Talabot*, viajei sozinha para a Ásia pela primeira vez; *Kaosmos* deu à luz Doña Música; *O castelo de Holstebro* foi criado quando, depois de muito tempo, estava novamente apaixonada; *Os quartos do palácio do imperador* foi apresentado para fechar o segundo encontro de teatro do grupo no Peru; em *Ode ao progresso*, Mr. Peanut se vestiu de mulher; *Mythos* teve início depois de uma viagem à Austrália; Em *No esqueleto da baleia*, houve uma reunião na qual chorei de cansaço; *O sonho de Andersen* aconteceu depois de ter estado no Egito e na Síria; *As borboletas de Doña Música* foram ensaiadas em um hotel na Espanha, em um outro na Itália e na sala “branca” do Odin Teatret; *As grandes cidades abaixo da lua* me lembram as comemorações dos quarenta anos de nosso grupo; o primeiro figurino para *O eco do silêncio* comprei no calçadão de Copenhague; ensaiando *O irmão morto*, quebrei um projetor da sala de Grotowski em Wrocław; *Os ventos que sussurram* pertencem ao período no qual estava apta a explicar claramente a diferença entre movimento e ação; *Texto, ações, relações* nasce para reencontrar Tage e encarar um texto clássico; em *O tapete voador*, soube percorrer, em público, trinta anos de espetáculos em cinquenta minutos.

O espetáculo é uma cerimônia, uma estrutura fixa que se repropõe a cada dia, restabelecendo o mesmo espaço e tempo entre o qual confluem energias,



narrativas, sentidos, necessidades. Os espectadores parecem longe: levam consigo tudo aquilo de que precisam. A capacidade de estabelecer diálogo com eles não é dada por uma atenção às suas necessidades e aos seus gostos, mas pela minha concentração sobre ações e motivações, sobre situações ou perguntas que o espetáculo propõe. A generosidade — uma das qualidades que mais aprecio em uma atriz — consiste na preparação desmedida e minuciosa de uma experiência presumível através de um agir coerente, que visa tocar os sentidos de cada espectador. O espetáculo é a ocasião para tornar criativo o espectador por meio dos estímulos oferecidos pela presença das atrizes e dos atores em cena.

Tenho meus hábitos para preparar a cerimônia do espetáculo. Percorro atos simples: passo o figurino, coloco os objetos no lugar, repito o texto em voz baixa, visto-me, penteio-me e maquio-me. Tenho necessidade de reconhecer as pessoas e a energia na sala sempre da mesma maneira: momentos antes do espetáculo, não quero barulhos externos, vozes que não conheço, pessoas estranhas, problemas imprevistos. Fico pronta aproximadamente cinco minutos antes do início. Permaneço em pé para esperar ou, se o figurino permite, sento-me. Tenho uma sensação de vazio e de sono. No final do espetáculo, fica a sensação de cansaço. Tiro o figurino suado, tiro a maquiagem, penteio-me de novo, recolho os objetos e os guardo toda noite do mesmo modo. Não tenho vontade de encontrar os espectadores logo depois do espetáculo. Fico atenta para não lhes perguntar o que acharam e respeito sua liberdade de reagir livremente àquilo que acabaram de ver. Seja antes ou depois do espetáculo, preciso de um tempo sozinha e em silêncio.

Quando me preparava para *Talabot*, pintava as unhas e aquecia a voz repassando textos e canções. Depois do espetáculo, tomava uma ducha para tirar o tomilho do rosto e o cheiro do peixe e da cerveja que me jogaram. Antes de *Mythos*, alongo os músculos deitada no tapete vermelho, penteio os cabelos e visto o figurino na sala. Ao final do espetáculo, sou a única atriz a permanecer escondida no espaço cênico, junto aos técnicos que ajudam os espectadores a sair. Doña Música, ao contrário, que tem uma maquiagem complicada, espera que o público tenha entrado para aparecer do escuro e, no final, sai para se esconder, enquanto aplaudem a figura da morte sentada em seu lugar.

Sempre que temos um novo espetáculo, o Odin Teatret retorna a cidades já visitadas para encontrar nossos espectadores. Os espaços dos espetáculos

que reconstruímos com as mesmas medidas nas salas, praças, igrejas, ginásios, mercados, museus, escolas e prisões de diversos países permitem que me sinta em casa e reconheça o que me circunda. Hoje posso dizer que meu cotidiano é em turnê. Vivo uma vida nômade, mesmo tendo uma casa em Holstebro, na qual tenho uma lavadora e um jardim de que gosto de cuidar. A minha família, as minhas amigas, os meus amigos e os espectadores do Odin Teatret estão espalhados pelo mundo. Viajo no interior de uma rede de pessoas e teatros como o nosso, um complexo de contatos pessoais e profissionais que nos empenhamos em proteger e fazer durar.

Quando criança, via fadas no reflexo das lâmpadas recém-apagadas, concentrava-me para reconhecer as formas desenhadas nos muros, no céu e fechando as pálpebras. Depois comecei a contar histórias à noite, seguindo as sombras e as figuras que meus olhos vislumbravam no escuro. Sabia que não podia parar, senão acabaria a magia. Com minha afilhada, reencontrei o prazer de contar histórias improvisadas. Ela me dava um título e eu, sem hesitar, começava a inventar. Em 1977, para *Cinzas de Brecht*, sentia-me despreparada para o trabalho criativo de um espetáculo. O meu então professor, Tage, disse-me para confiar nas histórias que entrevia no escuro. Ainda hoje, em 2005, sigo seu conselho.

Ao final do quarto Festival Transit, estava sentada ao lado de algumas "avós" do Magdalena Project (Brigitte Cirla, Cristina Wistari, Dawn Albinger, Deborah Hunt, Geddy Aniksdal, Gilla Cremer, Gilly Adams, Jill Greenhalgh, Luisa Calcumil, Maria Ficara, Sally Rodwell, Teresa Ralli, Ya-Ling Peng), bebia champanhe e ria com as mulheres com as quais tenho laços estreitos de colaboração desde 1986. Celebrávamos a liberdade de não dever mais nos sentir responsáveis. Tínhamos passado da fase infantil de aprendizado e da fase adulta do ensinamento.

Em Montevideu, durante um jantar com todo o grupo em um restaurante, entregaram-me a colher de prata que Roberta Carreri elegeu como presente tradicional para quem permaneceu vinte e cinco anos no Odin Teatret. Tínhamos recém-terminado uma apresentação de *Mythos*. Entre os espectadores, estava Daniel Viglietti, o autor e compositor de *A desalambra*, canção que Guilhermino Barbosa canta no espetáculo, traduzida ironicamente por Ulisses, e que eu entoava como jovem militante em Milão, nas manifestações e nas festas populares. Estava também em Montevideu, quando Atahualpa del Cioppo, o grande artista de teatro que fundou El Galpón, veio me cumprimentar depois



### ***Kaosmos***

Torgeir Wethal e Julia Varley

Foto | Jan Rűsz

de *O castelo de Holstebro*. Envergonhei-me: antes do espetáculo, havia pensado que estava cansada e que minha motivação em continuar estava diminuindo. Percebi que a motivação é também um presente trazido pelos espectadores.

Em Holstebro, durante o seminário sobre dança e teatro indianos, em 1977, estava sentada aos pés de Shanta Rao e escutava, cheia de admiração, essa dançarina que não havia respeitado as regras e se tornara uma mestra exemplar. Em Ayacucho, durante uma turnê em 1988, olhava com respeito Daniel Quispe e seu grupo, que, entre represálias e vinganças de militares e de terroristas, esforçava-se em fazer teatro. Depois de trinta anos no Odin Teatret, intuí o percurso do manancial ao mar. É uma passagem fluida entre ser mulher e atriz, acontecimentos e coincidências, técnica e motivação, profissão e política, processo e consequência, necessidade pessoal e urgência social, que continua a transportar os pontos estáveis da minha experiência: pedras d'água.

## 10. Rostos, palavras, paisagens

---

Em 2003, recebi uma carta que me lembrava aqueles anos em Milão, quando o Teatro del Drago se reunia na garagem, e eu, junto com Marco Donati, Clara Bianchi e outros, pensava que o teatro pudesse ajudar a mudar o mundo.

Cara Julia,

*É uma quentíssima noite de junho (35 graus); estou molhado da cabeça aos pés. Tomaso [filho de Marco e Clara] está na varanda com três amigas. Estudam como loucos, das nove à meia-noite, todos os dias, para se prepararem para iminentes exames de bacharelado. Uma breve parada para o jantar (que Clara prepara com amor, ainda incrédula que seu filho esteja estudando com tanta intensidade) e depois mais Kant, as nebulosas, os integrais, um pouco de Virgílio e a histórica direita. Eles se encontraram em um grupo de teatro e nunca mais se separaram. Este ano, apresentaram a Orestíade (duas horas e meia de espetáculo). Tomaso fazia uma espécie de trovador, unia os quadros entre um Agamenon, com um pouco de bigode abaixo do nariz, e as Erinas (muito boas). De quando em quando, falam em como continuar a fazer teatro juntos, uma experiência demasiado intensa para se transformar em apenas um parêntese. Eu olho para eles complacente e um pouco comovido. Essa é a imortalidade, Julia: o ver-se refletido igual e diferente, ao mesmo tempo, em uma história que já se conhece, com um intérprete que malditamente se parece com você, com uma amiga do protagonista que se chama Giulia, com uma história paralela que se decide não contar, para ver se termina como já se sabe ou se é capaz de reservar alguma surpresa. Histórias similares, mas nunca iguais, e fico na janela, apreciando-os: vinte anos, belos, com energia para vender. Um abraço, Marco.*

*P.S. Uma boa notícia. Berlusconi perdeu as eleições regionais. Será que meus conterrâneos se tornaram sensatos? Será que foi tudo um pesadelo?*

\*\*\*



Aterrissei em Sarajevo a caminho de Mostar. A guerra tinha acabado há pouco tempo para poder ser esquecida. Era agosto de 2002. Uma das caixas com os objetos do meu espetáculo não havia chegado. No aeroporto, recebi meu primeiro dinheiro da Bósnia, no escritório da Lufthansa, com a promessa de que me entregariam a bagagem no dia seguinte.

Os organizadores de Mostar tinham enviado um carro para pegar Ana Woolf (uma atriz argentina), Philip Doolan (o técnico irlandês do Odin Teatret) e eu. O motorista falava apenas algumas palavras em inglês. Estava muito cansada por causa do intenso período de trabalho anterior e dormi por quase todo o caminho, enquanto a paisagem mudava dos pinheiros verdes das colinas em torno de Sarajevo para as áridas rochas das montanhas nos arredores de Mostar. Seguíamos uma estrada que levava até o mar ao longo de rios e lagos. Saindo de Sarajevo, viam-se, por todos os lados, canteiros de obras e casinhas recém-construídas. Aproximando-nos de Mostar, os sinais da guerra se tornaram evidentes: muros e paredes queimadas, molduras de pedra com janelas vazias, vestígios de casas onde uma vez viveram famílias.

Em Mostar, hospedamo-nos em um hotel novo na rua principal. Sentada no restaurante, tinha à frente as ruínas do luxuoso Hotel Neretva, do outro lado do rio homônimo. Do meu quarto, observava os muros despedaçados e uma árvore que irrompia da janela de uma casa desmoronada. O centro histórico da cidade não era longe, bastava seguir pela rua que a frente de combate havia delineado: de um lado, o exército sérvio ou croata, de outro, a resistência bósnia; de um lado, os cristãos ortodoxos, de outro, os muçulmanos; de um lado, os ricos, de outro, os pobres. Ao longo desse percurso, nenhum edifício estava intacto. Notei que estava caminhando sobre azulejos coloridos — o piso de uma cozinha desaparecida.

Amin Joha Hadzimusic e Sead Djulic vieram para nos dar as boas-vindas. Sead — que aprendi rápido a chamar Sejo — é o diretor do Mostar Youth Theatre (MYM), fundado em 1974, e diretor da Alternative Academy and Internacional Festival of Author Poetry Theatres, que acontece a cada ano, em agosto. Joha é ator. Começou ainda menino no Youth Theatre e agora desempenha também a função de assistente e intérprete, graças ao seu bom inglês. Descreveram-nos o programa: um seminário, espetáculos, demonstrações de trabalho. Paralelamente seriam desenvolvidos outros seminários. Os participantes vinham de toda a ex-Iugoslávia e de outros

países europeus. Muitos dos habitantes nascidos em Mostar haviam mudado para outros lugares.

Mostar era famosa por uma ponte que ligava as duas partes da cidade histórica. Os jovens de Mostar tinham o costume de pular da ponte para mostrar sua coragem, e turistas vinham de todo o mundo para admirar sua forma ligeiramente pontiaguda. Foi construída em 1566 pelo arquiteto Hajruddin, no tempo de Solimano o Magnífico, durante o domínio otomano. Por todos os lados, eram vendidos postais da ponte e outros que mostravam as fases de sua destruição durante a guerra, com um "Não esquecer" em vermelho sobre as imagens.

Uma noite, Sejo e Joha nos levaram para o lugar onde uma vez estive a ponte velha. A Unesco a estava reconstruindo e alguns soldados da ONU fotografavam os grandes blocos de pedra retirados da água. Olhei para o alto, na direção da montanha em que há um enorme crucifixo que domina Mostar. De lá, o exército croata controlava os movimentos dos habitantes e os soldados disparavam nas pernas das pessoas que iam pegar água. Alguns saíam para ajudá-los e os atiradores podiam então matar mais pessoas. De lá, bombardearam a ponte. O comandante que deu a ordem tinha sido diretor de teatro. Trabalhou também com o Mostar Youth Theatre, apresentando Brecht. Ana Woolf não podia acreditar. Sejo comentou tranquilamente: "Agora vive em Zagabria e é um rico homem de negócios".

Olhava a água do rio que corria embaixo de mim e as pedras da ponte demolida. Pensava no paradoxo da ponte destruída por um homem de teatro e lembrava todas as vezes em que a importância do teatro me foi revelada precisamente em situações onde a esperança, a sociedade civil e uma vida cotidiana normal pareciam não ser mais possíveis.

A corrente, às vezes tranquila, às vezes impetuosa, do Neretva embaixo da inexistente ponte de Mostar me serviu de inspiração para uma conferência no Festival Voix de Femmes, na Bélgica. A cada dois anos, esse festival reúne mulheres artistas e cantoras com mães, esposas, filhas e irmãs de "desaparecidos" de diversos países. O festival é dedicado ao tema de culturas em resistência e é uma conquista tanto artística quanto política. Sua identidade particular é dada pela interseção de dois mundos que normalmente não se encontram. Vozes africanas, asiáticas, europeias, americanas preenchem o salão do festival com cantos, música e ritmos, enquanto os espectadores dançam, e logo declarações

e testemunhos africanos, asiáticos, europeus e americanos nos lembram a inflexibilidade da realidade e da história. Conheço a tragédia dos "desaparecidos" pelas frequentes turnês à Argentina, Chile e Uruguai e pela direção que fiz de um espetáculo com esse tema, mas sempre considerei um fenômeno confinado a países distantes. A presença das mães de meninas belgas sequestradas por pedófilos, as irmãs dos homens desaparecidos durante a guerra da ex-Iugoslávia, as esposas dos curdos presos na Turquia lembravam-me que essa tragédia acontece ao dobrar uma esquina da confortável Dinamarca, onde vivo.

Brigitte Kaquet, a diretora do festival, usou a ponte como metáfora para explicar a relação entre as mulheres que cantam e as mulheres que choram seus familiares desaparecidos. A política e o teatro se nutriam mutuamente, a dor encontrava voz nos cantos, a esperança e a luta encorajavam as atrizes a perseverar.

### **Ponte de Mostar**

Postal



A ponte de Mostar, destruída por um diretor de teatro, fez-me pensar que não deveríamos construir pontes entre arte e política, entre mulheres que lutam pela justiça e mulheres que lutam para criar; entre teatro e vida. Deveríamos ligar esses mundos de maneira diferente. As pontes são feitas de pedra. São fixas, estruturas que podem ser destruídas. As conexões vivas são feitas de elementos fluidos. Afetos, recordações, gratidão, ressentimento, perdão, aspirações, incapacidade de esquecer, reconciliação, informações objetivas e emoções passam de uma pessoa a outra, transmitem-se de uma experiência a outra, como a água do rio que avança da montanha verde até a costa rochosa, banhando as margens opostas ao longo do percurso.

O esforço pessoal, as relações, o som das vozes e as expressões dos rostos permanecem para dar sentido a uma resistência compartilhada. O elemento que flui muda incessantemente, não pode ser capturado nem descrito. Nem mesmo as consequências pessoais e históricas dos encontros dessas mulheres em um festival se pode medir. Deixam apenas traços na história subterrânea do teatro.

\*\*\*

Depois de uma separação de dez anos, Tage Larsen voltou ao Odin Teatret em 1997, para ser Édipo em *Mythos*. Havia nos deixado em 1987, para fundar seu próprio grupo de teatro. Longe do Odin, teve de travar, em primeira pessoa, a batalha para conseguir fundos, resolver os conflitos da dinâmica interna de uma companhia e confrontar-se com as dificuldades da criação e produção teatral. Nesses dez anos, deu asas também a seu amor por Shakespeare.

Tage me guiou durante meus primeiros dez anos no Odin Teatret e o considero um de meus mestres. Em seu retorno, a primeira coisa que fizemos juntos foi uma demonstração de trabalho com o texto de uma cena de *Otelo*, de Shakespeare. Queríamos mostrar um procedimento que parte de ações físicas para interpretar um texto clássico. Tage sentia necessidade de uma demonstração que desse ênfase ao processo, e não ao resultado, bem como à relação em cena entre mais atores.

A ausência de Tage no grupo teve como consequência minha permanência por mais anos que ele no Odin Teatret. É estranho ser mais "antiga" que o próprio mestre, discutir com ele a importância das relações com o texto, os objetos, a música e entre atrizes e atores; a importância de rimas e entonações, de liberdade



de improvisação e de capacidade de repetição. A experiência é comum, mas o tempo não compartilhado criou um vocabulário que parece diferente. É insólito se ver na posição de estimular o próprio mestre. Os ensinamentos que recebo agora dessa relação são outros, apesar de Tage permanecer para mim o exemplo mais sólido de ator enraizado na cena.

Tage começou a fazer teatro amador na cidadezinha onde vivia com os pais. Muitas vezes, falou-me do filme *Les enfants du paradis*, com Jean Luis Barrault, que revolucionou sua visão de teatro. Lembra-se dos ensaios para *A casa do pai* (1972-1974), sobre a vida e obra de Dostoiévski, seu primeiro espetáculo no Odin Teatret, por causa da força do desespero de quem queria pertencer a um grupo. Era pedreiro. Ainda hoje o trabalho manual lhe dá a estabilidade e o apoio concreto que precisa para criar materiais de ator e personagens. Entre seus ídolos, estão Marilyn Monroe, Marlon Brando e os Rolling Stones.

Quando o conheci, tocava violino em *Come! And the Day Will Be Ours* e uma bateria de garrafas de vidro em *O livro das danças*. Tínhamos começado juntos as aulas de música, ele com o trompete e eu com o trombone. Ele ainda persevera com a música, dedicando-se também ao baixo elétrico. Tage também me ensinou o dinamarquês, não obstante ainda hoje continuarmos a falar em inglês.

Em 2001, organizei em Holstebro a terceira edição do Transit, um festival internacional de teatro, sobre o tema Teatro-Mulheres-Gerações. Os espetáculos, os seminários, os encontros, os debates e as demonstrações eram dedicados às transmissões do saber teatral incorporado e às escolhas de formas de intercâmbio entre as diversas gerações de mulheres que trabalham no teatro.

Uma demonstração foi apresentada na sala "branca" do Odin Teatret por Iben Nagel Rasmussen, a mestra, e Maria Mänty, uma aluna sua. Eu estava feliz de poder oferecer às outras convidadas e participantes um exemplo concreto da relação entre mestra e aluna. A diferença de sabedoria, precisão e firmeza era material, palpável, evidente. Iben se movia pouco: cada ação sua era essencial e necessária. Maria se deslocava velozmente no espaço, mostrava empenho e vitalidade: era boa, mas fazia ver que o era. Iben observava atenta, usava poucas palavras para dar indicações. Maria se concentrava em seguir os diversos exercícios e em nos mostrar, do melhor modo possível, os resultados do processo que elas compartilhavam. Iben parecia um tronco de

árvore embebido de linfa nutriente. Maria se assemelhava a um potro cheio de energia, querendo dispersar sua própria força. A coluna vertebral de Iben continha anos de segredos; a de Maria mostrava tensões, oposições, direções, princípios, ações. Iben era, sem se preocupar. Maria *queria ser*. Foi um momento de clareza mágica.

Ensinar sempre foi uma prioridade para Iben. Dedicou-se a isso obstinadamente, desde o início, no Odin Teatret, adotando um grupo de alunos a que chamou de "Hugin", nome de um dos corvos que voa, explorando à frente do mitológico deus Odin. Continuou criando posteriormente os grupos "Farfa", "A ponte dos ventos" e o mais jovem, "Os novos ventos".

Iben sempre fez questão de que seus alunos se tornassem autônomos através de uma pesquisa essencialmente dedicada ao *training*. Primeiro ensinava exercícios que ela mesma inventava e praticava, depois preferia permanecer fora para observar, direcionar e dar conselhos, enquanto os próprios alunos inventavam exercícios e princípios. Os passos do "samurai" (diversos passos com as pernas muito dobradas, o peso mantido em direção à terra e a energia forte como um guerreiro japonês), "câmera lenta" (energia lenta, passiva, que se move como algas na água), "verde" (energia ativa detida por uma resistência como se nos movêssemos em uma polenta) e "a dança do vento" (dança coletiva ritmada pelo som da respiração, caracterizada por um duplo passo saltitante e ligeiro) são alguns dos exercícios típicos de seus alunos, que se podem encontrar em numerosas variantes disseminadas pelo mundo. Iben, além de ser mestra, é fundadora de uma tradição.

Mestre é também quem faz suas as palavras do próprio mestre. Ingemar Lindh tinha absorvido as palavras do filósofo do corpo, Etienne Decroux, e, como ele, cantava quando executava *les études* de mimo. Ingemar tinha o rosto marcado por rugas e pela barba. Falava em sueco, inglês e italiano, mas apenas em francês quando se tratava de mimo corporal.

Explicava o *entraînement isométrique*: "É preciso agarrar a eternidade no instante. Uma pintura está o tempo todo ativa. Por que o pintor não esperou que a ação avançasse outros cinco minutos? A dificuldade está no não fazer; estar imóvel não significa estar morto. *Isométrique* significa empenhar os músculos como se estivessem fazendo a ação, levando a intenção ao fundo, exatamente no instante em que está mais dinâmica e prestes a explodir. Esse momento é apaixonante, porque está comprimido.

Imaginem que estão inflando uma bola: no início, ela se move muito, mas não é tão interessante como quando a pressão está no máximo, a bola está para explodir e se move apenas frações de milímetros. A tensão inesperada permite a ressonância da energia no espaço. Quando dizemos algo importante, detemo-nos: mesmo quando penso, estou parado, mas estou ativo. Quando se está amedrontado no escuro e se ouvem passos, não nos movemos, mas estamos agitados.

Ingemar era fascinado pela *prière*, a prece, que considerava a figura mais abstrata e mais concreta de seu mestre. Explicava também que, na *prière*, existe o princípio de causalidade da salsicha: quando se esmaga um lado, sai tudo pelo outro. Explicava um movimento de rotação: "Tome emprestados os pregos de Cristo, para girar sobre os pés e permanecer na mesma posição". Depois ilustrava o contrapeso: "Salte para cima, para ir para baixo, como os meninos com a alavanca da bomba d'água".

Repetia para nós: "Quando colocar suas meias, não pense nas meias. No pensamento se é mais honesto do que quando se fala. Quero ver não só a ação mas também a intenção. A essência se revela no modo de ser. O ator é apenas uma cópia ruim se não tem a essência. Sou, porque ajo de certo modo. Quanto menos nos movemos, mais essenciais nos tornamos e, cada vez que nos movemos, deve haver um sentido nisso. Não se repete um movimento tantas vezes para aprendê-lo, mas para reconstruí-lo sob perspectivas diferentes, para conhecê-lo de dentro para fora, da esquerda para a direita, para poder executá-lo em qualquer momento. Seja nas ações simples, seja nas complexas, existe sempre um contrário. O pleonasma é usado pelo teatro tradicional, porque se pensa que o significado das coisas vem das próprias coisas. É preciso se colocar em contato com aquilo que se sente, com dupla motivação, porque o drama não pode existir na harmonia absoluta. Os exercícios funcionam como algo diferente de si mesmos, com identidade separada, da qual é necessário se apropriar. A vida é uma sequência de acontecimentos casuais; a prática cotidiana dos exercícios serve para entender os sinais dessa casualidade como um rádio receptor".

Para cada passo, quando o pé se levanta do chão, Ingemar lembrava a imagem do salto com os esquis: "O momento em que se decola é magnífico! Que perigo! Que liberdade!".

Patrícia Alves, uma brasileira radicada na Dinamarca, é diretora de turnê

do Odin Teatret desde 1993. Assumi o papel fundamental que era de Agnete Strom nos anos 60 e de Leif Bech nos anos 70. É ela quem protege os espetáculos fora da sala. É ela quem, como uma mestra, cuidando dos mínimos detalhes do encontro entre nosso grupo e aqueles que nos convidam, dá à organização um rosto criativo e humano.

\*\*\*

Em 1991, quando estourou a primeira guerra no Golfo, estava no Chile, com o espetáculo *O castelo de Holstebro*. Aproveitei uma pausa na programação para viajar ao norte do país e ver o deserto de Atacama. É uma extensão árida, em grande parte formada de sal: ondas brancas, coloridas pela poeira, que resplandecem ao sol.

Cheguei de avião a Iquique e aluguei um carro. Um povoado de mineiros abandonado foi a primeira parada. Vagando ao longo da estrada despovoada, topei com um imenso teatro de madeira, cheio de cadeiras e de espectros de espectadores. O pavimento rangia, as portas pendiam de suas dobradiças, através do teto se via o céu e o vento assobiava de uma parte a outra do palco. Sentia arrepios: imaginava espetáculos desaparecidos sem deixar traços. A única testemunha era o edifício habitado pelo vento.

Dirigindo até as montanhas, entre a areia e os moinhos de vento, notei os gigantescos desenhos geométricos talhados nas colinas pelos antigos habitantes. Avisos deixados por aqueles que chegavam do espaço? Sinais para se orientarem? Símbolos sacros? Indubitavelmente mensagens importantíssimas, hoje indecifráveis.

O carro deveria escalar os 3.000 metros em meio aos protestos do carburador. A escassez de oxigênio me fazia aproximar do altiplano do Atacama a saltos e ofegos. Um furgão com os mesmos problemas havia desistido de continuar viagem e foi assim que recolhi pela estrada quatro homens, que deixaram ainda mais lenta a escalada.

No museu de San Pedro de Atacama, estavam expostas algumas múmias incas. Tinham sido enterradas em jarros de terracota, em posição fetal; as mulheres, envoltas em telas com bordados elaborados. Descobri os quipos: faixas de corda com minúsculos nós em diversos pontos, compostas de fios de diferentes cores e consistências, que se uniam e se separavam, longos,



curtos, alguns espessos, outros sutis. Os nós eram variados como aqueles de marinheiros: nós em torno de nós, simples e complicados. Um texto explicava que os quipos eram os livros ou os computadores da cultura inca: armazenavam informações. Cada nó tinha um significado, dependendo de sua posição, do número de fios entrelaçados, da forma. Eram fascinantes.

Deparei com imagens concretas de como a humanidade transmitia sua experiência: o teatro vazio, os desenhos sobre as colinas de areia, as múmias, os quipos. Por fora, estava cercada de sal. O horizonte era um lago infinito branco e sólido sobre o qual caminhavam flamingos rosados.

Foi no Valle de la Luna, no caminho para San Pedro de Atacama, antes de ver os flamingos rosados no lago de sal, que fui impactada por um silêncio verdadeiro. Trabalhei por anos sobre o tema do silêncio e me treinei a escutá-lo, mas nunca ouvira uma ausência tal de ruídos. Nada se movia, nada vivia, nada crescia, mesmo o céu parecia parado, apenas rocha, pedra, areia, marrom, amarelo, cinza, ouro, vermelho, preto. Nenhuma planta, nenhum animal, nem verde, nem cactos, nem formigas, nem seres humanos. Nem mesmo uma gota d'água. A placa "Valle de la Luna" e o carro alugado me informavam que ainda estava sobre essa terra. Ao redor, estendiam-se apenas áridas e mudas montanhas e vales.

Escalei uma colina com esforço, porque o ar era rarefeito, em meio a uma paisagem de ainda mais areia e pedras. Avancei com cautela ao longo de uma crista, contemplando, abaixo de mim, os cristais dourados, a poeira escura, as fissuras, os cumes, o movimento plano e curvo das rochas. Respirava com temor o desmesurado panorama de silêncio e, como por magia, podia intuir a vida escondida, imperturbável, duradoura e antiga.

Algum tempo depois, visitei, em Salvador, um terreiro, uma casa sagrada, onde se pratica a religião afro-brasileira do candomblé. As pedras plantadas na terra pelas pessoas iniciadas indicavam o fundamento da religião. Ajudadas pela umidade do ar e da terra, essas pedras crescem. É verdade: crescem! Germinam e despontam da terra onde foram semeadas anos antes.

Saber que basta um pouco de umidade para infundir vida às pedras e fazê-las crescer mudou o silêncio do Valle de la Luna em minha memória. Transformou-se em um potencial universo de vozes e sons, de músicas e cantos. As rochas e a areia se tornaram seres carregados de segredos; a imensidão da natureza que tinha me circundado, um impressionante horizonte de sabedoria.

A vida estava escondida na imobilidade. Aquele silêncio me fez pensar no ser interior da atriz, no segredo que não é revelado, na vida que o espectador intui e que a atriz não exhibe nem mostra.

\*\*\*

Ao lado do jardim de meu avô — o paterno, que se casou quatro vezes —, havia um pomar que pertencia a um desconhecido. O caminho mais belo para descer o rio no fundo da colina era ao longo de um atalho que o atravessava. Era um passeio prazeroso sob a sombra de macieiras e ameixeiras, no entanto, sentia-me incomodada cada vez que um adulto decidia pegar aquele caminho. Desde pequena, respeitava as proibições, não me agradava transgredir os limites de uma propriedade privada, odiava estar no lugar errado e não obedecer às indicações de placas; preferia ser discreta e passar despercebida. Não tinha confiança nos uniformes nem nos policiais. Tratava de convencer minha mãe a não pular cancelas, explorar cemitérios, enfiar-se em portões e bisbilhotar as ruas das casas dos outros. Imaginava, como meu pai, que, em cada campo, haveria um touro; que, em cada cemitério, poderiam aparecer espíritos e que cães ferozes queriam defender a terra de seus donos. Na Itália, onde o campo é frequentemente cercado e, na Inglaterra, onde não é, preferia passear ao longo de caminhos declaradamente públicos.

Ao mesmo tempo, porém, não queria me conformar às regras: era tímida, não gostava de conversas e de festas, odiava as discussões e os bate-bocas, não gostava do assim chamado modo correto de se comportar. Ficava encabulada quando minha mãe falava com as pessoas nas lojas e nas ruas, apesar de eu me divertir sendo maliciosa e irreverente com os amigos. Na escola, descobri que minhas atitudes antissociais eram perdoadas, porque era de outra nacionalidade: ser estrangeira era um privilégio.

Contra todas as expectativas, deixando a universidade e as competições de esqui, comecei a fazer parte do mundo do teatro. Introduzi-me em um território onde ir contra as regras é considerado criativo, viajar é uma rotina diária e ser socialmente diferente é aceitável. No teatro, os opostos se encontravam e as ações contavam mais que as palavras. Ali, pude viver sobre a linha dos limites, sem infringir as leis. O teatro me condicionou a reconhecer como norma o paradoxo e a pensar de um modo frequentemente considerado conservador

pelos revolucionários e revolucionário pelos conservadores. O teatro exige, continuamente, que eu salte mentalmente além das cancelas e transgrida; estimula-me a ser nômade e a me distanciar de lugares conhecidos.

Do jardim da casa de campo do meu avô, via o rio Tamar, que se desprendia da colina para se unir ao mar. Era fascinada pelas marés que esvaziavam e enchiam o leito do rio, alternando água e lodo. Olhava os barcos ancorados e alinhados sobre a água, dispostos seguindo a direção do vento e da corrente e, depois, melancolicamente inclinados, à espera da cheia. Com meus irmãos, ia explorar perto da água escura que escondia caranguejos e algas. Meus irmãos pescavam com cordas, nas quais amarravam pedacinhos de gordura, enquanto eu esperava que a maré levasse o rio para o mar, para poder estourar as bolhas de ar das algas que jaziam sobre lajes de pedra, perto do rio.

Ainda hoje levo em minha bolsa uma pedra colhida ali. Outra pedra que pertence ao leito do rio Tamar deixei em Humauaca, Argentina, em troca de uma semente. Troquei a pedra com o grupo Baldío, como sinal de boa sorte para a construção de um futuro teatro no ar rarefeito dos Andes. Minha infância me acompanha também em outra parte do mundo.

\*\*\*

Jill Greenhalgh é a fundadora do Magdalena Project: organizou o primeiro festival em Cardiff, em 1986. Era uma atriz do grupo que, naquele tempo, chamava-se Cardiff Laboratory Theatre. No último espetáculo deles, havia interpretado o personagem bíblico Madalena. Vestida de vermelho, com os longos cabelos soltos, tinha um comportamento transgressivo, vibrante de raiva e insegurança.

Estávamos juntas quando, dois anos antes, no verão de 1984, sobre o lago de Bracciano, começamos a sonhar com um novo encontro entre grupos de teatro. Estávamos participando de um evento no qual seis companhias europeias colaboravam em um espetáculo sob a direção de Tage Larsen. Era o momento do intervalo para o almoço. Decidimos que, no próximo encontro, não convidaríamos os grupos completos, mas apenas as pessoas interessantes, das quais gostávamos. Subitamente concordamos que seriam as mulheres. Naqueles anos, eram elas que demonstravam maior curiosidade e espírito de iniciativa nos encontros e também maior força magnética em cena. Jill convidou



**Magdalena Project.** Holstebro, Dinamarca, 1987

Elin Lindberg (Noruega), Anne-Sophie Erichsen (Noruega), Brigitte Kaquet (Bélgica), Netta Plotski (Israel), Michelle Kramers (Suíça), Lis Jones (País de Gales), Beatriz Camargo (Colômbia), Julia Varley (Dinamarca), Mela Tomaselli (Itália), Geddy Aniksdal (Noruega), Jill Greenhalgh (País de Gales)

Foto | Arquivo pessoal

para Gales trinta e seis atrizes e cenógrafas provenientes de todas as partes do mundo. Atirou na água a primeira pedra, cuja sucessão de ondas e efeitos — The Magdalena Project — ainda hoje se propaga da Nova Zelândia à Colômbia, da Austrália à Bélgica, de Singapura à Itália, das Filipinas à Argentina. Sou extremamente ligada a Jill: dedicamo-nos a planejar as atividades e a entender os sinais de crescimento do Magdalena Project. Temos personalidades muito diferentes e frequentemente servimos de complemento uma à outra.

Durante o primeiro festival, trabalhamos todas juntas para um único espetáculo em uma ex-fábrica de processamento de batatas. Os espectadores passavam por três salas para vê-lo. Em uma delas, uma atriz tcheca deveria introduzir uma cena chamada *O círculo mágico*. Justo antes do espetáculo, a



atriz teve uma crise e se recusou a executar seu trabalho. Pânico! Jill começou a chorar desesperada: "Não podia fazer isso!". A atriz recuperou imediatamente o juízo e Jill se voltou para nós com um sorriso radiante. Seu pranto foi um exemplo de improvisação eficaz de que não me esquecerei jamais.

Jill me deu outra lição importante. Ensinou-me a respeitar os limites do tempo, ainda que contra minhas necessidades do momento. Durante outro encontro do Magdalena Project em Cardiff, Jill concedeu uma hora para os integrantes de cada curso apresentarem publicamente seu próprio trabalho. Para dar a possibilidade a cada participante do meu curso de mostrar a própria sequência, fui além do tempo estabelecido. Parecia-me justo respeitar o princípio democrático de dar espaço a todos. Na realidade, deixei-me levar pelo entusiasmo do processo que havíamos compartilhado e que queria mostrar.

**Magdalena Project.** Brisbane, Australia, 1999

Pilar Restrepo (Colômbia), Dale Ferris (Aotearoa/Nova Zelândia), Jill Greenhalgh (País de Gales), Julia Varley (Dinamarca), Scotia Monkivitch (Austrália), Dawn Albinger (Austrália), Dijana Milosovic (Servia), Lucy Bolaños (Colômbia), Julie Robson (Austrália), Madeline McNamara (Aotearoa/Nova Zelândia), Helen Varley Jamieson (Aotearoa Nova Zelândia)

Foto | Arquivo pessoal



A consequência foi que outro grupo teve menos tempo. Jill me fez perceber isso. Agora procuro combinar minha concentração sobre um trabalho com a atenção àquilo que acontece ao meu redor.

\*\*\*

Finalmente aterrissamos em Ayacucho. O avião permaneceu muito tempo no ar, por causa de uma pane. De volta a Lima, decolou novamente, após um giro no parafuso do motor dado por um homenzinho de macacão amarelo. Da cabine do capitão se ouvia o piar dos pintinhos. Foram colocados ali, porque o bagageiro do avião estava cheio de caixas com uma tonelada de figurinos e objetos teatrais.

Suspensa no ar, tive medo: apertava a mão de Iben, que estava ao meu lado; olhava para Tagen e Leif, que haviam parado de falar, pálidos. Chegando em Ayacucho, entretanto, fui tomada por fascinação e excitação: estávamos pousando em um lugar de natureza imponente. As asas do avião passavam perto das paredes rochosas; a pista de aterrissagem, escondida em um altiplano na montanha em frente a nós, apareceu de repente. Era minha primeira viagem fora da Europa.

Andamos a pé até a cidade e a atravessamos até o hotel. Era 1978: a guerra civil, que, nos próximos vinte anos, colocaria em choque o Sendero Luminoso e o exército peruano, estava nascendo. Atrás das moitas, víamos soldados escondidos; nas ruas, pneus queimados e vidros quebrados. Nossos rostos brancos não ousavam sorrir para os rostos escuros das pessoas que usavam chapéus pretos e ponchos com listras marrons. Sentíamos-nos inúteis e deslocados. No hotel, passaram nossos jeans e nos deram chá de coca para adaptar os pulmões à altitude.

No dia seguinte, vestidos os figurinos do espetáculo de rua, fomos ao mercado com todo o grupo do Odin Teatret. Em um país tão pobre, fui tomada pela opulência de cores: flores vindas da selva, montanhas de laranjas e cenouras, saias de lã e algodão, colares com sementes coloridas, carnes sangrentas, chapéus adornados com fitas, ponchos e tapetes tecidos à mão, bolsas de plástico e juta, pratos de terracota, Inca Cola e chicha. Sob o sol e com o ar rarefeito da montanha, tudo brilhava e parecia mais próximo. Circundávamos os mesmos rostos escuros.

"Toca! Toca! Toca". Brinque, toque música, dance: um pedido, uma ordem, uma necessidade. Nossos instrumentos saíram dos estojos, as pernas de pau começaram a se mover com segurança. Cercados por centenas de pessoas, tínhamos começado a improvisar danças e cenas. De repente, aquilo que fazíamos — o teatro — era importante, útil e belo.

Seguimos um percurso labiríntico atraídos por pessoas que nos chamavam ao longo de ruelas, praças e escadarias. Para as pessoas do mercado, a cena mais divertida foi quando a polícia nos parou. Levaram-nos para a delegacia: aquilo que fazíamos era proibido. Todos riam vendo Tom, que não conseguia passar pela porta com as pernas de pau, e Iben, que apoiava um tambor com as fitas coloridas sobre uma mesa cheia de papéis. Eugenio se desculpava com os policiais: não sabíamos da proibição, éramos dinamarqueses, estávamos apenas mostrando nossas danças folclóricas, havíamos sido enviados pela rainha da Dinamarca... Fomos advertidos. Explicaram-nos que era proibido fazer espetáculos, reunir gente pelas ruas ou tocar instrumentos em público: no Peru, vigia o estado de emergência e o toque de recolher.

No dia seguinte, sempre vestidos com figurinos, mas dessa vez com as pernas de pau nas costas, em silêncio, caminhando em pares, em fila, na distância consentida, fomos tirar uma foto na praça principal. Fomos convidados a apresentar um espetáculo à noite, em um bairro, em cima da montanha, onde a lei é outra, onde os gringos e a polícia não ousam entrar.

Nossas pernas de pau dançaram em uma pracinha íngreme, coberta de pedras, em frente a uma casinha, onde uma banda tocava com instrumentos maltratados sob uma Madonna com um menino com feições de índio. Em volta, riam e aplaudiam muitas pessoas com rostos e dentes escuros, que nos ofereciam bebidas incansavelmente. Não podia recusar a garrafa sem rótulo, com um líquido mais transparente e mais espesso que água, que passava de boca em boca e alimentava a festa. Quem me passava era a mão velha e enrugada de um homem pequeno e magro, que havia dançado tocando flauta e batendo tambor, com um sorriso marrom de folhas de coca. Não estava branca, mas alaranjada e verde como meu figurino, que não tirei até partirmos para Lima no micro-ônibus sem portas que o grupo de teatro Cuatrotablas conseguiu com o Ministério da Cultura peruano.

Uma fotografia de Tony D'Urso me mostra às margens do rio de Ayacucho com meu figurino laranja e verde, calçado de ginástica e trombone na mão, enquanto falo com uma jovem que traz nas costas um poncho colorido, típico da região andina, em forma de fardo. Estava no rio para lavar roupas. Tinha quinze



**Encontro no rio** Ayacucho, 1978

Foto | Tony D'Urso

anos e três filhos. Pouco antes, estávamos sentadas às margens da água gelada, na qual ela sacudia e esfregava as roupas. Perguntou-me se era verdade que, em meu país, existia uma pílula que impedia ter filhos. Não me lembro o que respondi.

\*\*\*



Durante uma turnê em Cuba, em certa manhã, levaram-me ao teatro em uma fábrica de tabaco: uma grande sala com cerca de duzentos empregados, sobretudo mulheres, sentadas em fila, atrás de velhas mesas de madeira, todas voltadas para uma mesma direção, como na escola. Confeccionavam os famosos charutos cubanos para exportação. Chamo fábrica, porque muitas pessoas trabalhavam juntas, mas não havia um aspecto moderno nem maquinário à vista.

O Teatro Escambray, um grupo da província de Santa Clara, apresentava uma leitura dramática sobre a vida de José Martí, segundo o velho hábito da manufatura do charuto de ter um leitor de histórias para entreter os trabalhadores duas vezes ao dia. Tinha dificuldade de seguir o espetáculo, porque minha atenção estava totalmente capturada pela atividade das mulheres.

Sobre cada mesa, havia pilhas de folhas de tabaco e dois espessos blocos de madeira entalhada com ranhuras na medida de um charuto, que, postos um sobre o outro, coincidiam. Sobre algumas das pequenas estantes em cima de cada mesa, estavam empilhados fardos de charutos já prontos, enlaçados por uma fita colorida. As mulheres trabalhavam em ritmos diferentes e se encontravam em fases distintas do processo de manufatura dos charutos. Cada uma passava por todos os estágios da produção. Apoiavam-se em banquinhos sobre os quais algumas colocaram almofadas. Parte das mesas era decorada com fotografias, recortes de jornal e figurinhas.

Gradualmente entrei naquele processo. Pegavam as grandes folhas de tabaco, dobravam-nas, enrolavam-nas e modelavam-nas. Com um pedaço de metal cortante, faziam uma incisão em outra folha mais longa, em forma de lua minguante, e a envolviam em um casulo de charuto. Cortavam as extremidades. Os exemplares descartados tinham sortes diferentes: terminavam no chão, com um rápido movimento do antebraço, que limpava a mesa inteira, ou apodreciam em um cesto atrás do banquinho. O embrião do charuto era inserido em uma cavidade dos blocos de madeira. Quando todas as cavidades estavam preenchidas, as mulheres as cobriam com outro bloco de madeira e amontoavam essa espécie de caixa sobre outras, embaixo de um peso comprimido por uma prensa. Alguns minutos mais tarde, as mulheres levantavam de seus banquinhos, abriam a prensa, giravam de cima para baixo algumas caixas, colocavam novas, apertavam a prensa com um giro na manivela e voltavam a seus lugares com uma caixa de charutos prensados. Era um mistério como reconheciam suas próprias caixas. Reviravam os charutos e recolocavam as caixas sob a prensa. Ao final, enrolavam o charuto em folhas

especiais, mais elásticas e úmidas, uma espécie de invólucro final, apertando uma das extremidades. Às vezes, o charuto era lambido ou metido todo na boca para dar um toque final à forma. Por último, os charutos eram amarrados em pilha por uma fita distribuída pela chefe de seção, de expressão severa.

Fazia calor. O salão era aberto para os dois lados que davam para a rua, os grandes ventiladores no teto estavam imóveis. As mulheres, a maioria de calças curtas e malhas sem manga, eram de todas as idades, de todos os tons de pele, de cabelos vermelhos, loiros, de olhos escuros, verdes ou azuis. Muitas eram lindas: rostos curiosos e alegres. A presença de estrangeiros e de uma atriz de televisão aumentava a agitação delas. Às vezes, conversavam entre si, às vezes, escutavam a história, olhando para cima e sorrindo; outras vezes, pareciam perdidas em seus pensamentos. Não paravam nunca de trabalhar. Suas mãos incansáveis sabiam precisamente o que fazer. Sentadas atrás delas, as aprendizes observavam.

Chegou uma mulher com café em uma xícara de metal, que foi passada ao longo da fila de trabalhadoras. Cada uma bebia apenas um gole. Respondiam solícitas às perguntas. Havia as que começavam às seis da manhã; muitas delas faziam charutos na mesma fábrica há trinta anos. Trabalhavam por empreitada: ganhavam por cada charuto que produziam.

Observava-as naquele salão liquefeito pelo cheiro do tabaco e admirava o verdadeiro trabalho delas: uma ação repetitiva sem sentido algum, exceto o ganho. Perguntava por suas vidas: "Somos guajiras, camponesas da província". A maior parte delas nunca visitara a capital, Havana. Enrolavam dezenas e dezenas de charutos ao dia para ganhar a vida; namoravam, casavam-se, pariam filhos e voltavam a trabalhar para sustentar a família. Participar da política local podia ser um jeito de melhorar as condições de vida. Conheciam o resto do mundo pela televisão.

Antes de deixar a fábrica, aceitei, com um sorriso de gratidão, um presente: um charuto. Conservo-o como lembrança dos meus privilégios: aprendo e me divirto mesmo no cansaço e no esforço de superar as limitações cotidianas do ofício teatral; viajo, decido frequentemente meus horários e posso variar minhas atividades; trabalho duramente, porque a profissão que escolhi faz sentido para mim.

\*\*\*

Maria Cánepa, uma conhecida atriz do teatro tradicional chileno, lembrava a aspereza do golpe militar de 1973 no Chile. Naquele tempo, a notícia da tomada do poder por Pinochet abalou muitos também na Itália. A voz de Maria — enquanto a entrevistava — me fazia reviver a indagação, a tristeza e a necessidade de protesto que me estimulou, com o Teatro Del Drago, a fazer um espetáculo em Milão. As lembranças de Maria se misturavam às minhas. Sua paixão me comovia e, sentada com o gravador na mão, tinha um nó na garganta. Devia tornar suas palavras conhecidas também por outros, difundir os valores reunidos no som de sua voz.

“Em 1968, reformas sociais de todo tipo chegavam ao Chile da Europa, e também o teatro se politizou com obras que refletiam as condições da classe operária. A vitória presidencial de Allende nos fez sonhar e afundamos em uma infinita depressão com o golpe de estado militar. Era como caminhar permanentemente de mãos dadas com a morte. Perdi meu marido e a morte de Pablo Neruda também foi muito dolorosa.

Allende foi enterrado em Valparaíso, sob escolta militar. Permitiram que apenas sua mulher, Trenchia Busi, o acompanhasse. O funeral foi organizado em segredo, ao amanhecer, para evitar qualquer tributo por parte do povo ao presidente que havia significado tanto para o país.

Quando aconteceu o golpe de estado, em 11 de setembro de 1973, Pablo Neruda estava internado em uma clínica de Santiago. Conseguiu escutar a última mensagem de Allende. Não obstante a gravidade de sua doença, estava consciente do que acontecia. Sua desolação piorou rapidamente seu estado de saúde. Doze dias depois, seu coração parou. Naquela mesma noite, enquanto sua mulher, Matilde, estava ao lado do poeta, os militares invadiram sua casa na colina de San Cristóbal, abriram o duto de água e a inundaram. Destruíram portas e janelas, deixaram móveis e decoração em pedaços, queimaram livros e objetos. Chovia e fazia frio. Matilde quis que o velório fosse justamente nessa casa, para mostrar o horror da ditadura a quem vinha se despedir de Neruda. Os jovens do seu partido fizeram um piquete para vigiar o caixão. Meu marido, já doente, foi render homenagens e saudar o poeta. Voltou para casa chocado com o que havia visto. Da procissão participaram sacerdotes, entre os quais nosso amigo Mariano Puga, diplomatas, pessoas humildes, estudantes. Todos em silêncio, tomados por imensa angústia. Todo o povo chileno chorava. Sempre pensei que, na morte do poeta, cantaríamos “Quando o poeta morre”.



**Transit Festival, Holstebro, Dinamarca, 2004**

Geddy Aniksdal (Noruega), Jill Greenhalgh (País de Gales),  
Julia Varley (Dinamarca), Gilla Cremer (Alemanha), Teresa Ralli (Peru),  
Brigitte Cirla (França), Gilly Adams (País de Gales)

Foto | Else Marie Laukvik

Foi sepultado em uma tumba emprestada e, mais tarde, Matilde o enterrou em um modesto nicho, para poder estar ao seu lado quando chegasse sua hora.

Não havia mais respeito pelas personalidades significativas e por aquilo que representavam. Naquele tempo, não havia mais respeito por nada. O teatro, entretanto, continuou a ser a voz daqueles que não podiam falar”.

No Chile, entre 1973 e 1989, o teatro era uma precária ilhota de liberdade. A censura do regime não fechou todas as salas teatrais para evitar uma reação internacional. Um espetáculo envolvia poucas pessoas. O teatro não tinha



força para combater a repressão, mas era uma maneira de garantir uma cultura paralela como espaço de encontro, memória e diálogo.

Maria se empenhou nas *poblaciones*, os bairros pobres de Santiago. Dava inofensivos cursos de dicção: ensinava as mulheres a se expressar em voz alta em público, encorajando-as a se exprimirem sozinhas. As regras de dicção, a impoção, os exercícios de leitura e escrita se tornaram um pequeno dom, que permitiu logo que suas “alunas de teatro” intervissem nas reuniões nas quais os maridos encarcerados não tinham mais a palavra. Narravam a impossibilidade de trabalhar, falavam dos filhos, das escolas. Eram muito gratas, porque tinham superado o medo de falar em público.

Em 2001, convidei Maria para o terceiro festival Transit, em Holstebro, dedicado à transmissão do teatro. Maria, octagenária, veio acompanhada do marido, cinquentão, o diretor Juan Cuevas, com um programa de poesias de Pablo Neruda, Gabriela Mistral e Nicanor Parra. Leu em espanhol — a única língua que conhece —, em pé, atrás de um atril. Vestia um elegante *tailleur*. Sua única preparação consistiu em ir à tarde ao cabeleireiro.

Depois da leitura, uma moça australiana, com seus vinte anos, com os olhos brilhando, comentou comigo: “Agora entendo por que minha avó colocava sempre na mesa os melhores pratos e toalha aos domingos. De agora em diante, é com essa atitude que quero fazer teatro”.

\*\*\*

Sanjukta Panigrahi morreu em 1997. Contribuiu para fundar uma tradição de dança clássica indiana, a Odissi. Dançava em cena e na vida como uma criança e como um guerreiro. Sabia passar, com apenas uma pirueta, da representação de uma serpente à façanha de um deus; de um elefante enfurecido a uma jovenzinha que se adorna com guirlandas de flores. No palco, com seu figurino branco, ou mesmo com cores vivas, conseguia sempre me surpreender com a expressão viva dos olhos, que acompanhavam complexas sequências de dança rítmica. Nos espetáculos do Theatrum Mundi, o *ensemble* da ISTA, compartilhávamos a rara experiência e consequente maravilha do diálogo entre gêneros espetaculares diferentes e entre lógicas artesanais parecidas.

Para recordá-la depois de sua morte, construímos um *varde* e uma torre no Odin Teatret. O *varde* é um monte de pedras de cerca de um metro de altura, que, na Noruega e na Escócia, indica o caminho nas áreas de campo selvagem

ou na montanha. Erguemos o *varde* para Sanjukta no jardim, em frente ao nosso teatro em Holstebro. A torre domina a parte de trás. Tem apenas uma sala octogonal e amplas janelas, um tapete e um divã. É usada para reuniões importantes e sessões particulares de trabalho.

Para erguer o *varde*, escrevemos a todas as pessoas que conheceram Sanjukta, pedindo que mandassem uma pedra. Por meses, nosso carteiro não conseguiu explicar por que o correio do Odin Teatret se tornou tão pesado. Pacotes de todas as dimensões chegavam de muitas partes do mundo. Continham pedregulhos, fragmentos de rochas, pedras semipreciosas, minúsculas esculturas, pedras polidas pelas ondas do mar ou cobertas de sementes e líquen.

No primeiro encontro dos artistas da ISTA depois da morte de Sanjukta, escutamos seu marido, Raghunath Panigrahi, cantar ao entardecer, em uma praia solitária do Mar do Norte. No retorno ao nosso teatro, reuniamo-nos em torno do espaço escolhido para o *varde*. Em silêncio, cada um de nós colocou a própria pedra, às quais se juntaram as que foram enviadas. Kanichi Hanayagi dançou com seu leque. O conjunto balinês, guiado por I Made Djimat, acendeu incensos e rezou, e nós, do Odin Teatret, cantamos. Muitos choravam. Depois fomos jantar, conversar, fazer projetos e discutir as atividades do dia a dia.

No dia seguinte, começaram os ensaios do novo espetáculo do Theatrum Mundi, *Quatro sonetos para Sanjukta*. Na cena final, na qual não ouvia mais os passos e o som dos sininhos nos tornozelos de Sanjukta, olhei o rosto de Mr. Peanut, o personagem com cabeça de esqueleto, que descansava em meus braços como um bebê. Senti uma pontada em meu peito pela consciência de quanto *tudo* havia, irremediavelmente, mudado. A dor mais forte, porém, foi perceber que, não obstante a ausência de Sanjukta, o espetáculo estava melhorando.

\*\*\*

Depois do festival inaugural em Cardiff, no ano seguinte, 1987, organizei, no Odin Teatret, um segundo encontro daquilo que já era o Magdalena Project. Convidei trinta atrizes de diversas nacionalidades para aprofundar a experiência de como colaborar no *training*. Cada uma tinha a oportunidade de guiar as outras, transformando a situação em um jogo teatral que chamei de “maratona”, não obstante fosse mais parecido com uma corrida de revezamento. A primeira “diretora” criava uma cena com todas as outras atrizes; a segunda “diretora” a

desenvolvia para chegar a um resultado que, por sua vez, funcionava como ponto de partida para a terceira "diretora", e assim por diante. No último dia, em grupos de duas ou três, ocupamos todo o teatro, apresentando muitos pequenos espetáculos: nas salas de trabalho, nos camarins, em um armário, em cima de uma árvore.

Na sala "azul", apresentou-se um grupo com Zofia Kalinska, a atriz polaca que havia colaborado com Tadeusz Kantor. Há um ano, dedicava-se à direção, desenvolvendo *O círculo mágico*, um projeto de espetáculo com um grupo de seis mulheres. Dizia sempre: "Pode-se fazer tudo, mas não hoje!". Zofia estava sentada com um espelho na mão, envolta em um sobretudo preto, que ressaltava seus olhos azuis e cabelos brancos e loiros. Sua robusta figura estava transfigurada. Não era mais a amável avó um pouco arredondada e deselegante. Não fazia nada. Apenas se olhava no espelho e, de vez em quando, voltava seu olhar ao redor. Eu não conseguia desviar o olhar. Ela capturava minha atenção como se eu estivesse enfeitiçada. Tinha a sensação de que eu existia apenas seguindo cada mínima mudança dela. Não entendia de onde e como emanava essa imensa presença. Queria resolver o mistério. Quanto mais observava, menos ficava claro para mim. Zofia tinha invadido o espaço cênico e minha mente. Era mágica.

\*\*\*

Buendía é o nome de um grupo de teatro, com sede em Havana, em uma igreja ortodoxa antiga, que eles salvaram das ruínas e reformaram. Flora Lauten, a fundadora do grupo, é uma das referências mais importantes do teatro cubano dos últimos trinta anos. Uniu-se a ela a dramaturga Raquel Carrió. Juntas desenvolveram um estilo próprio, original, misturando teatro popular "bufo" cubano, folclore de origem africana, temas inerentes ao contexto político e social de Cuba e referências aos clássicos mundiais.

Flora se formou com Vicente Revuelta, o diretor que primeiro introduziu Brecht e Grotowski em Cuba. Trabalhou alguns anos com o Teatro Escambray, em uma zona rural, vivendo com os dois filhos em condições primitivas e levando o teatro aos camponeses do lugar. Antes da revolução, Flora foi a última Miss Cuba. Mas isso se sabe apenas por sua mãe, quando interrompe sua execução ao piano, para mostrar um álbum de fotografias e recortes de jornal aos hóspedes que visitam o apartamento perto do mar, onde vive com a filha.

Os espetáculos do Teatro Buendía fizeram parte do festival, ganharam prêmios e viajaram pela Europa, América e Austrália. Como é regra em Cuba, o Estado garante um salário aos artistas, mas fica com todo o ganho. Não recebem subsídios. Para nova produção, programas, fotografias, material técnico, financiamento de turnês e transporte devem se dirigir ao Conselho Nacional de Artes Cênicas. Ganham o que corresponde a cerca de quinze dólares mensais. A sobrevivência se torna um difícil ofício, desde quando passou a existir em Cuba essa dupla economia. A moeda nacional serve para as necessidades básicas, enquanto o peso conversível, que se obtém trocando moeda estrangeira, é destinado a outras necessidades, como, por exemplo, gasolina ou cerveja. Uma das consequências da dura situação econômica é que muitos cubanos tentam emigrar.

No curso dos anos, durante as turnês ao exterior, muitos componentes do Teatro Buendía decidiram não voltar à pátria. As gerações se sucedem enquanto os veteranos do grupo sucumbem e se veem obrigados a ganhar dólares ou euros para si ou para a família. Flora e Raquel nunca questionaram essa escolha. Não poderiam viver longe de sua ilha. Para cada novo espetáculo e para cada turnê, apertam os dentes e recomeçam, substituem atrizes e atores que estão no exílio, mobilizam uma energia sobre-humana, não se rendem.

Uma vez, porém, Flora se sentiu cansada. Estava perto dos seus sessenta anos; estava sozinha. Perguntava-se, outra vez, se valia a pena fundar novamente o grupo e voltar ao trabalho para um novo espetáculo. Talvez fosse melhor renunciar, dedicar-se à família e ao ensino.

Não há praia na região de Havana onde Flora mora; a costa é rochosa e irregular. De lá, partiram centenas de cubanos em embarcações improvisadas com pneus cheios, na esperança de atravessar o Golfo do México e chegar à costa da Flórida. Muitos terminaram como comida de tubarões. Passeando ao longo dessa costa, cheia de dúvidas e desilusão, Flora parou em frente a uma árvore seca, trazida à margem pelas ondas. Carregou-a nas costas, inclinada pelo peso, atravessou ruas e praças até chegar à velha igreja da Buendía. Colocou a árvore em pé, no meio da sala, e abraçou-a. Com esse tronco seco, decidiu recomeçar.

Cada vez que visitei Cuba, entre 2001 e 2002, assisti ao espetáculo *As Bacantes*. A direção era de Flora, e o texto, inspirado em Eurípides, fora escrito por Raquel. Oito jovens alunos foram reunidos a algumas atrizes e atores veteranos que voltaram. A vitalidade das vozes que cantavam ressoava na igreja.



Na cena final de *As Bacantes*, uma mulher de preto abraça a árvore seca. A mulher — Agave — parece grávida. Sob seu manto, esconde a cabeça de seu filho Pentheus, que ela mesma dilacerou durante o ritual dionísíaco sobre a montanha. Está grávida de morte, agarrada a uma árvore sem vida. Promete: “Aqui foram enterrados meus antepassados, aqui nasceram meus filhos. Ninguém irá me tirar da minha terra”. A areia escorre de seus dedos.

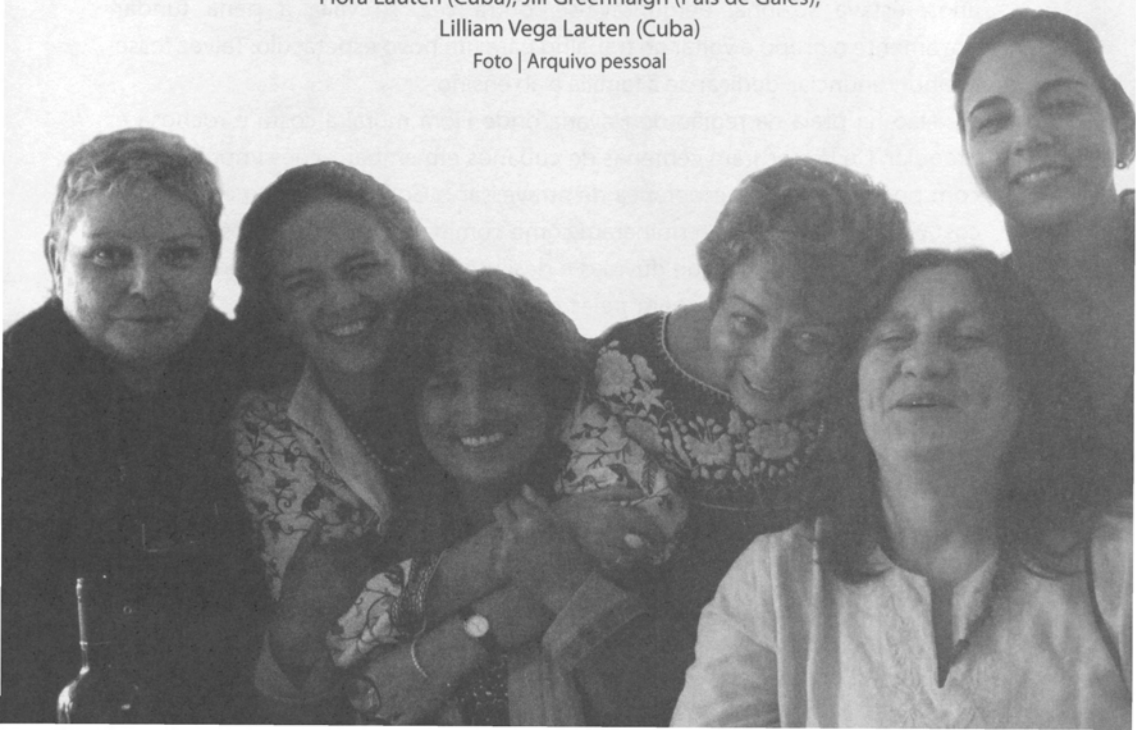
\*\*\*

Melissa e seu grupo de *rappers* colombianos vieram acompanhados por Patrícia Ariza. Tinha dezessete anos e estava grávida de sete meses. Havia mentido a Patrícia para participar da viagem à Europa para a segunda edição do festival Transit, dedicado ao tema Teatro-Mulheres-Política. Com seu barrigão, saltava mais que os outros, cantava com mais decisão, dançava sem susto e ensinava com entusiasmo. Contava sua vida e como chegou ao teatro. Dizia que queria ajudar as moças de seu país. Morava em Crucecita, um dos bairros mais pobres de Bogotá.

Havana, Cuba, 2005

Raquel Carrió (Cuba), Julia Varley (Dinamarca), Patricia Ariza (Colômbia),  
Flora Lauten (Cuba), Jill Greenhalgh (País de Gales),  
Lilliam Vega Lauten (Cuba)

Foto | Arquivo pessoal



Melissa, com o grupo Gotas de Rap, chegou, em uma tarde, à sede do Teatro La Candelaria, onde Patrícia é atriz e diretora. Patrícia, vendo um grupo de jovens de aspecto ameaçador, temeu um assalto. Pediram apenas para trabalhar com ela. Ouviram que ela tinha posto em cena *Hamlet* com um ator ex-toxicômano e estavam convencidos de que era a pessoa certa para guiá-los. Tinham razão. Patrícia montou um espetáculo com um grupo de jovens prostitutas, um concerto com dez crianças de Urubá (a região colombiana fronteira com o Panamá, envolvida em guerra civil), um festival com os *desechables* (pessoas-lixo, o termo usado por alguns para falar de mendigos ou crianças que vivem nas ruas), um projeto com os desalojados (pessoas que tiveram de sair de suas casas e de sua região por causa da guerra civil) e coordena uma associação de artistas para a paz.

Patrícia, com seu companheiro, Carlos Setizabal, montaram uma ópera com o grupo Gotas de Rap sobre a história verídica de um jovem assassinado, desenterrado por seus companheiros e levado para ver o mar, porque era seu último desejo. Os amigos sustentam o cadáver como a um bêbado, fazem festa, dançam, bebem e cantam e, ao final, pegam um ônibus para a costa. Melissa, no espetáculo, era a mulher do rapaz morto. Cantava contra os militares, contra o machismo, contra a violência vestida com uma camiseta e calças largas, que se arrastavam pelo chão.

Encontrei os *rappers* e Patrícia em Wuppertal, na Alemanha, em um festival organizado por Kordula Lobeck sobre o teatro marginal. Tinha dirigido o espetáculo de encerramento no município de Wuppertal. Depois de uma parada inicial, os *rappers* colombianos "assaltaram" o edifício e foram para o teto, balançando suas enormes bandeiras. Os espectadores entraram no pátio e foram recebidos por desempregados franceses de Marselha, que se tornaram manipuladores de fantoches, guiados por Marie-Josée Ordener. Na segunda sala, cantava um coro de pacientes do hospital psiquiátrico local dirigido por Brigitte Cirla. Na terceira sala e pelas escadas, apresentavam-se presos e ex-presos da prisão milanese de San Vittore, acompanhados por Donatella Massimilla. Os espectadores eram introduzidos na sala do conselho municipal através de uma série de portas, e os atores, como os presidiários, faziam soar um cadeado com chaves. No interior, dominavam as mesas do prefeito e dos assessores, limpos, severos, com cheiro de ordem e poder. Sob essas mesas, apareciam os *rappers*, saltavam cantando e se contorcendo em

torno da figura de Mr. Peanut, que de Morte se transformava em uma criança. Melissa se precipitou até as janelas, abriu-as e correu para baixo, para a praça, convidando os espectadores para segui-la. Recolheu mensagens das crianças de uma escola, que lhe sorriam, colocou-as em um barco de papel, prendeu o barco em um balão e o deixou desaparecer no céu. Em pé, sobre uma escada no centro da praça e circundada por centenas de pessoas, acompanhava o barco pelo azul com um rosto luminoso. Os espectadores seguiam seu olhar pleno de esperança e futuro.

Dediquei o terceiro festival Transit, cujo tema era Teatro-Mulheres-Gerações, à Melissa. Era um exemplo: ensinava a olhar longe. Estava novamente grávida, quando morreu, junto de seu primeiro filho, em um acidente de carro.

\*\*\*

Em 2002, Brigitte Kaquet me pediu para ajudá-la durante o Festival Voix de Femmes, que organizava a cada dois anos, na Bélgica. Eu deveria colocar em cena uma intervenção de mães e familiares de pessoas “desaparecidas”. Uma rede internacional foi criada em torno do festival, cujo tema era “cultura em resistência”. Brigitte queria dar visibilidade ao encontro artístico e político no último concerto, no qual todas as artistas apresentavam um ou mais fragmentos de seu repertório. Escolhi Soha Bechara para ler a declaração que a rede tinha redigido durante a semana do festival. Soha passou dez anos em uma cela de isolamento, por ter tentado matar um comandante das milícias que colaboravam com os israelenses durante a ocupação do Líbano, seu país. Soha, trinta anos, cabelos e olhos negros, aceitou.

A atriz argentina Ana Woolf entrou marchando com uma cadeira vazia sobre as costas. As mães e os familiares dos “desaparecidos” seguiam-na em fila indiana, em silêncio. A cadeira foi posta no palco, no centro de um semicírculo formado pelas mulheres. Uma mãe argelina, pequenina, com um lenço que lhe cobria os cabelos (disse-me que o tiraria apenas quando voltasse a ver seu marido), analfabeta, colocou sobre a cadeira um grande livro aberto. Depois de mostrá-lo aos espectadores, cada mulher inseria uma folha com textos na própria língua, desenhos, palavras carregadas de raiva e dor.

Soha começou a ler a declaração. Sua voz era decidida, quente, sem hesitação, consciente do significado de cada palavra. A mais jovem das

familiares fechou o livro ao final e o levou ao peito, enquanto, da plateia, uma mulher berbere começou a cantar. A cantora e o grupo de mulheres no palco se uniram em um coro e em uma dança. O ritmo da canção era alegre, a cantora chorava emocionada, as mulheres começaram a sorrir. A mensagem era de dor, sim, mas também um convite para lutar pela vida. Desceram do palco e se misturaram aos espectadores.

Havia uma mãe da Plaza de Mayo que havia perdido oito familiares entre filhos e noras; uma mãe iraniana com seis fotografias apertadas no colo, para recordar o marido e os filhos; uma mãe palestina que havia recém-perdido o filho assassinado; eu vestia uma camiseta verde do movimento pela paz; uma mulher curda, sempre taciturna, cujo marido estava preso; uma mulher iugoslava que ignorava onde estava o irmão e o marido; uma mãe belga, cuja filha havia desaparecido, morta por um pedófilo ainda não condenado; e muitas outras.

O silêncio não terminava nunca. Depois os espectadores reagiram com um longuíssimo aplauso. Soha disse, em voz baixa, a Ana: "Vamos conseguir, vai ver, vamos conseguir! Mudaremos o mundo!".

\*\*\*

Dirigia um seminário em Mostar, em uma velha sala de ginástica. Habitualmente crianças de todas as idades iam ali, com sua escola, para jogar bola e correr, mas, durante a Alternative Academy and International Festival of Author Poetry Theatres, o espaço era destinado ao teatro. A sede da polícia local ficava no lado de fora da sala. Homens de uniforme nos davam as boas-vindas todas as manhãs. Trabalhava com os participantes sobre ações vocais, relação entre corpo e voz, texto e movimento. Terminado o seminário, para ganhar tempo, havia preparado, em um dos camarins, os objetos de cena do meu espetáculo *As borboletas de Doña Música*. Havia passado o figurino e os xales bordados, que cobrem a mesa e a cadeira. Preparei a caixinha preta de madeira com sua chama e borboletas escondidas. Tirei as lâmpadas e organizei, em volta delas, as flores brancas que compõem o jardim de Doña Música. Depois fui almoçar e fazer a demonstração de trabalho no Puppet Theatre, na parte alta da cidade.



Mostar está cheia de pequenos cemitérios. Tumbas cristãs e muçulmanas ocupam o que já foram parques. A data de nascimento sobre os túmulos varia; a de morte é sempre a mesma: 1993. Os habitantes sepultavam seus mortos na cidade, porque não podiam ficar longe das áreas construídas. Durante a guerra, meu anfitrião, Sejo, mandou sua mulher, seu filho e sua filha viverem em Viena e Zagabria. Perguntei-lhe por que não voltaram. "A minha casa foi bombardeada. Não temos um lugar em que possamos morar". Todas as suas roupas, as fotografias e livros não existem mais. Queria um novo exemplar de *A minha vida na arte*, de Stanislavski, obra com que um amigo lhe havia presenteado quando era jovem.

Sejo e seu grupo continuaram a fazer teatro durante a guerra. Tiravam o uniforme e, com uma permissão especial, saíam depois do toque de recolher. Encontravam-se em uma gruta para ensaiar. Os moradores locais se reuniam em volta do lugar dos ensaios. Apenas as atividades do festival foram interrompidas naquela época. Agora podiam abrir de novo um escritório em um velho edifício reconstruído, sede dos banhos públicos. O teatro ficava embaixo da piscina e as oficinas no último piso. Para ver um espetáculo ou chegar ao telefone do escritório, tinha de caminhar sobre tábuas de madeira e folhas de plástico. "O teatro é um luxo?", perguntava-me, enquanto olhava, pela janela, a praça principal, recém-reconstruída, com uma moderna fonte, onde se viam novos e brilhantes ônibus italianos e bandos de crianças pedindo esmolas aos soldados estrangeiros nas mesas dos restaurantes. Esses militares usavam os mesmos bonés azuis dos soldados da ONU, que se limitaram a tirar fotografias, quando Joha, o ator que trabalha com Sejo, foi arrastado e levado a um campo de concentração junto com outros homens e mulheres de sua cidadezinha.

Na manhã seguinte, as flores brancas artificiais de Doña Música tinham desaparecido do camarim. Podem acontecer roubos nas turnês, mas geralmente os ladrões levam equipamentos técnicos, não objetos de cena. A sala deveria ser segura, pois a polícia armada controlava a entrada. Estava surpresa, mais do que preocupada. Por que tinham pego apenas as flores? Alguém estava tentando boicotar o festival e os espetáculos? Não entendendo a língua, era incapaz de seguir as discussões que começaram com meu anúncio sobre o sumiço das flores. Sejo estava mortificado e furioso. Prometeu que resolveria o mistério e encontraria as trinta flores sumidas para o espetáculo na noite seguinte. Retornei à condução do seminário.

Enquanto trabalhava, observava Sejo, que aparecia, de quando em quando, com um par de flores. As crianças que vieram para a aula de ginástica na noite anterior haviam tomado as flores. Os soldados e policiais não estranharam que saíssem com flores nas mãos. Algumas crianças as levaram para casa, outros as tinham escondido e outros ainda as tinham jogado no chão. Na cidade em ruínas, devem ter pensado que as flores artificiais eram objetos sem importância, que não mereciam consideração. Sejo visitou todas as famílias das crianças da lista da aula de ginástica. Joha foi à cidade vizinha comprar outras flores brancas, mas não eram do mesmo tipo. Eu estava triste. As flores voltavam em mau estado, cortadas, amassadas, manchadas ou sem pétalas. Dez flores nunca foram achadas. Ainda estão em Mostar.

\*\*\*

Em fevereiro de 2001, fui convidada pela Universidade Americana do Cairo para fazer espetáculos e seminários. Aproveitei a turnê para viajar pelo Nilo e visitar os templos espalhados ao longo do rio. Um dia, na metade do percurso, cheguei a Luxor.

As cores quentes e incrivelmente vivas do sepulcro de Nefertari, escondido sob o deserto, eram pintadas apenas em homenagem aos mortos e aos deuses. A cada dia, porém, por dez minutos, dez pessoas por vez eram autorizadas a descer à tumba, perfazendo um total de cento e cinquenta visitantes por dia. Já havia visto outras tumbas de faraós, rainhas, nobres e seus filhos no Vale dos Reis e das Rainhas, nas proximidades de Luxor, e ficara pasmada com o conhecimento e habilidade artística de nossos antepassados de 3000 ou 4000 anos atrás. Mesmo tendo sido advertida de que a tumba da mulher de Ramsés II era especial, fui pega de surpresa.

Deve ter sido o contraste de descer os degraus que me levavam para a tumba com um grupo de turistas japoneses e norte-americanos, deixando para trás areia, pedras e o sol cegante do deserto, as máquinas fotográficas e cartões postais do mundo de fora. A densidade das cores se destacou das paredes e me transtornou; verdes e laranja nunca vistos antes. Coloquei a mão na boca, imóvel. Lágrimas começaram a cair. Nunca havia tido reação similar e não imaginava que uma pintura pudesse me comover até o choro. Estava apenas na primeira sala. Depois de alguns minutos, tomei coragem, aproximei-me de

uma das colunas para entrever a próxima sala, enquanto descia outros degraus. Em minha vida, nunca vira coisa mais bela, continuava a repetir. Primeiro vi as cores, depois, as formas, Nefertari em seu vestido branco, as flores, as plumas, as peles de leopardo, as vacas e o touro. Nefertari, orgulhosamente ereta, à frente, belíssima. Seu corpo e seu rosto foram preservados em cada detalhe, os olhos negros alongados brilhavam de sabedoria, sagacidade e paixão.

Outrora, todos os templos eram pintados com cores. Eram abandonados quando o faraó morria e lentamente se enchiam de areia trazida pelo vento do deserto. Incrivelmente grata pelo que havia visto, estava consciente do quanto eram inadequados meus agradecimentos ao guia, um homem de Núbia, a região transformada em um lago pelo dique acima de Aswan.

O guia não podia mais visitar as casas e as tumbas de sua família, para sempre sob a água. Explicou como o ritmo da vida no Egito não era mais regulado pelas inundações sazonais do Nilo e como o templo de Abou Simbel foi desmontado e transportado, pedra por pedra, a uma colina mais alta para evitar que fosse submerso. Tudo isso havia acontecido há apenas 50 anos. Era testemunha de uma herança milenar e de uma mudança radical de apenas meio século.

Continuando minha viagem, refletia sobre o que determinava um declínio tão drástico em países tão ricos em cultura e história e sobre por que não somos mais capazes, mesmo enviando pessoas à lua, de produzir cores que ardem como há milhares de anos. Nenhum cientista conseguiu descobrir o segredo daquelas cores. Quer dizer que uma qualidade desse gênero não é mais essencial para nossa vida hoje?

\*\*\*

Estava em Salvador, Brasil, para trabalhar com Augusto Omolú e Eugenio Barba no espetáculo *Orô de Otelo*. À noite, frequentava as cerimônias de candomblé. As mulheres sentavam separadas dos homens, o que fazia com que ficasse sempre entre estranhos e me sentisse muito tímida para fazer perguntas sobre os significados dos vários momentos do ritual.

A primeira cerimônia a que assisti aconteceu em uma sala humilde, nos fundos de uma casa. Como os outros, deixei os sapatos do lado de fora e me sentei em um banco, com os três tambores à minha esquerda, em frente a uma janela com grades. Ao final, um dos tocadores começou a dançar. Parecia em

transe, ainda que me tivessem dito que isso não era possível para os tocadores. Tirou as calças e colocou uma faixa branca em torno do peito nu. Às vezes parava, colocava os braços atrás das costas e esperava que uma das mulheres viesse lhe ajustar a faixa que havia caído e voltava a dançar.

O ambiente da cerimônia seguinte a que assisti era um suntuoso edifício cercado por carros e táxis. Descia-se ao jardim por uma escadinha adornada com estátuas. Dentro, tudo era branco: o piso de mármore, as paredes, as cadeiras, as roupas. Muitas mulheres dançavam em círculo, em torno de uma pilastra, com amplas saias de renda, os cabelos escondidos por um longo turbante. Ao som de seus ritmos particulares, os orixás, os "santos", baixavam em seus fiéis que dançavam, "cavalgavam-nos", fazendo-os entrar em transe. Um por vez era conduzido para fora da sala, enquanto os outros continuavam a dançar em círculo. Em minha frente, uma mulher vestida como uma visitante qualquer foi sacudida por um tremor na espinha, levantou-se da cadeira e rolou no chão. Enquanto me perguntava, preocupada, se qualquer pessoa poderia cair em transe, fui levada para fora da sala através da porta por onde desapareceram os outros. Depois ouvi os fogos de artifício no jardim. Anunciavam a entrada dos "santos" em seus trajes pomposos. Um deles corria sem parar do centro da sala em direção às quatro paredes. Os espectadores, à sua chegada, afastavam-se rapidamente. Seus olhos estavam fechados, mas enxergava. Tinha na mão uma pequena espada de prata e, na cabeça, uma coroa: era Iansã, a deusa guerreira do vento. Não sabia disso naquela ocasião. Tive de assistir a muitas cerimônias para reconhecer a variedade dos ritmos dos tambores e das danças dos diversos orixás.

Durante as cerimônias, os dançarinos em transe paravam para colocar no lugar joias e figurinos. Seus rostos eram sérios, às vezes agressivos, os olhos ausentes, mas presentes em seus corpos. Recordavam-me os rostos das atrizes e atores do Odin Teatret durante o *training*. Com o transe, os movimentos casuais da dança e a repetição relaxada se enchiam de precisão e vida, exatamente como as ações de uma atriz. Com o transe, o conhecimento do corpo ganhava forma espetacular, e não cotidiana, que não podia ser repetida em um estado de consciência normal. Essa capacidade é adquirida com o pertencimento a uma tradição. A mesma precisão da qual uma atriz se apropria pelo *training* e pelos ensaios é perceptível nesses corpos, como uma consciência induzida por movimentos da dança e do ritmo dos tambores.

A forma precisa dos movimentos é dada por uma particular qualidade de



energia modelada e posta em ação. O corpo desfruta e supera seus limites para reencontrar uma arcaica memória, para dar vida àquilo de que os dançarinos não são conscientes e que não será lembrado depois. A energia modelada não pensa em exprimir nada, mas reverbera igualmente o clima enigmático de uma experiência. Não posso afirmar entender os significados e códigos das cerimônias do candomblé, mas nunca esquecerei de ter estado ali.

\*\*\*

Em Bali, dedica-se muito tempo à beleza. Os ornamentos das casas, das estradas, das lojas e dos templos são exuberantes e cheios de cor. A natureza ajuda com abundância de água e de flores, e a agricultura com as colinas de arrozais em terraços. As mulheres empregam muitas horas do dia cumprindo suas obrigações com o altar da família e o templo da vila. As oferendas são

Santa Clara, Cuba, 2005

Fatima Patterson, Leila Berg (Noruega) Ana Woolf (Argentina), Bruna Gusberti (Suíça), Jill Greenhalgh (País de Gales), Grethe Knudsen (Noruega), Patricia Ariza (Colômbia), Cristina Castrillo (Suíça), Julia Varley (Dinamarca), Ana Correa (Peru), Geddy Aniksdal (Noruega), Graciela Rodríguez (Argentina), Anette Röde (Noruega), Roxana Pineda (Cuba), María Sánchez (México) e Merida Urquía (Colômbia)

Foto | Arquivo pessoal



feitas à mão e as comidas para os rituais são preparadas e cozidas em casa. Vestem indumentárias da cerimônia e caminham quilômetros, levando bandejas com ofertas sobre a cabeça. Aprendem a dançar, cantar e tocar como uma forma de oração.

Cada vez que vou a Bali, pergunto-me como fazem as mulheres para ter tanto tempo para dedicar diariamente às suas tradições. Na Europa, onde oito horas são reservadas ao trabalho ou à escola, em geral, apenas algumas viúvas ou bisavós do sul vão à missa toda manhã, e as freiras, que escolheram a oração como profissão, vão ao templo. Tempo é exatamente o que mais me falta. O tempo passa e eu corro atrás.

\*\*\*

Menos mal que dava um curso sobre voz. O teatro onde trabalhava estava no escuro. A energia elétrica voltava apenas à noite para o espetáculo — e não sempre. Aprendi o que queria dizer apagão. Tinha lido sobre apagões em artigos de jornais que falavam da crise econômica em Cuba e escutava Flora Lauten e Raquel Carrió falarem sobre o tema: eram medidas para “economizar” a corrente elétrica em alguns bairros da cidade.

Havia quem cozinhasse à noite para o dia seguinte, quem dissesse que o calor dos meses de verão impedia de trabalhar e quem fizesse fila por horas para ver um espetáculo de teatro. Estava em Cuba durante o período que chamavam “especial”, em 1994. O tráfego era inexistente e as luzes das ruas permaneciam apagadas. Choques de bicicletas chinesas sem luzes ou papel refletivo, com duas ou três pessoas em cima, eram a ordem do dia. No escuro, além dos incidentes, os assaltos amedrontavam. Roubar uma bicicleta é um bom negócio em um país onde os transportes públicos são quase inexistentes.

A entrada do teatro tinha grandes vitrais. Reuni ali os alunos do meu curso para lhes ver o rosto. Eram muito mais do que os inscritos na lista. Perguntei se eles queriam trabalhar seis horas seguidas ou com uma pausa. Foi difícil chegar a um acordo. O problema principal era a água. Como procurar água no centro da cidade? Tive de fazer a secretaria do teatro prometer que deixariam aberto o escritório onde havia água potável.

Todos estavam confusos com a ideia de que se pudesse trabalhar tanto. Ficaram ainda mais maravilhados, quando, como primeira coisa, fiz que lavassem o piso do palco. Depois, para ensinar a "presentear" a voz e fazer ações vocais, pedi que dissessem um texto enquanto lançavam seus sapatos no escuro. Quando os sapatos caíam, não era fácil reencontrá-los. Fiz com que fizessem também o exercício que batizei de "o carro cubano": para ligar o motor se usa uma manivela; quando se dá a partida, joga-se a manivela longe; girando com vigor a manivela, faz-se o som de erre e, jogando-a longe, segue-se o seu voo com o som de uma vogal.

O carro que me inspirava era o de Raquel: pegava emprestada a bateria do vizinho para dar a partida. O carro era de fabricação russa e era impossível obter as peças para troca. Com meu passaporte estrangeiro e meus dólares comprava gasolina em uma estação de fornecimento para diplomatas, a qualquer hora e sem enfrentar fila. Decidi encher o tanque. Raquel me olhou agitada, mas, devido à minha insistência, decidiu enchê-lo. A gasolina começou a sair por mil furos. Corri para pegar baldes e recolher aquele bem tão precioso. Na segunda vez, enchemos apenas a metade.

O período especial acabou, mas não os apagões. Convidada por Roxana Pineda e Joel Saez do Teatro Estúdio, nos últimos anos, fui mais vezes a Santa Clara, uma outra cidade cubana. Por tradição, nunca me nego a ver a pequena estátua de Che de frente para a sede do Partido. Diferentemente do monumento comemorativo na periferia, essa estátua é pequena e divertida. Um jovem e corajoso Che, com longos cabelos ondulados, está dando um passo decidido à frente. Tem uma pequena cabra e um menino nos ombros, um numeroso grupo de pessoas surge da fivela de sua cintura, há algumas mulheres escondidas em diversas partes do seu torso e uma fenda falsa sobre as costas. Vi a estátua pela primeira vez por causa de um apagão, pois não podia preparar o espetáculo com a falta de luz. Depois de ter esperado algumas horas, decidi fazer turismo.

Durante o Festival Magdalena Sem Fronteiras, organizado por Roxana em janeiro de 2005, um apagão fez surgir uma ideia. Estávamos reunidas na sala do teatro para ver uma demonstração e discutir a respeito. Entramos todas com velas. As artistas estrangeiras estavam impressionadas com a casa de velhas com retratos de Cristo ao lado dos de Fidel nos quartos, com a escola para instrutores de arte ainda em construção, frequentada por

moças e moços de todas as cores, com um orfanato paupérrimo cheio de crianças e máscaras, por conhecer um grupo de teatro independente que recebia um salário do Estado — baixo, mas sempre um salário — e com uma sede simplesmente porque é um teatro. Um festival de teatro internacional pela primeira vez fora da capital? Não muitos em Cuba acreditavam que conseguiríamos. Roxana tinha aceitado corajosamente o desafio de romper os próprios limites e levar o mundo para sua casa: havia tantas velas na sala que o calor nos subiu à cabeça. Perguntei às jovens presentes o que deveriam fazer as “avós” do Magdalena no próximo festival Transit em Holstebro. A resposta foi unânime: um espetáculo juntas. Menos mal que estava escuro e não viram minha reação à sugestão de trabalho que envolvia uma ideia parecida.

\*\*\*

Uma formiga se apressa para atravessar minha folha branca. Às vezes, esbarra no lápis, depois desaparece. Cada folha de grama sob a página é diferente. A formiga não segue a forma das palavras que escrevo, mas outro percurso todo seu, aparentemente caótico e irregular. O vento passa minhas folhas, meus olhos seguem as linhas e minha mente está em outro lugar. Devo começar de novo.

Agora a formiga está no meu dedo e caminha para onde está o lápis. Sou canhota. De pequena, escrevia ao contrário. “Como Leonardo!”, dizia orgulhosamente minha mãe, para que não virasse um problema. A formiga escala e desce as folhas de grama ao lado do papel e o papel está cheio de palavras. É um texto? A formiga sobre a grama ou as palavras sobre o papel?

Como se movem rapidamente as patas das formigas e como são sutis! As palavras sobre o papel não seguem o cheiro de comida, da casa ou de um companheiro. Um texto cheira? Uma flor amarela se sobressai no gramado. Uma mosca ronda meu ouvido; o sol reluz e o vento mistura meus papéis.

A formiga, de novo sobre meu lápis, segue uma pista que não consigo decifrar, como se compusesse um alfabeto secreto ou preparasse um labirinto. Seduz-me e cativa-me. Ontem à noite, a lua estava quase cheia.



Saiu de trás de uns pedaços de nuvens que deslizavam velozes no céu, iluminando o mar agitado entre os penhascos. O céu era uma pintura de Magritte. A luz foi acesa improvisadamente e a natureza estava imitando a arte. O céu delineado pelos pinos marítimos do Mediterrâneo tinha a forma e as cores de uma impressão japonesa. Faltavam apenas os ideogramas para unir a lua às ondas.

As palavras são formigas que correm para descobrir um caminho que apenas nós podemos compreender, e os textos, nuvens abandonadas em um céu azul, como mensagens que apenas desconhecidas mulheres do futuro saberão entender. As palavras sobre o papel permanecem inertes até que quem as ler infunda vida nelas. Depois tomam uma direção surpreendente, como aquela que segue a formiga, enquanto carrega um pedaço de folha tremendamente pesado até um ponto preto no gramado.

Releio o que escrevi: "Às vezes, de manhã, é uma luta me levantar. A cama está quentinha e cômoda. O travesseiro pegou a forma da cabeça e o cobertor me cobre da cabeça aos pés. Lá fora está escuro e frio. Devo ir ao teatro. O trabalho me espera. Poderei telefonar e dizer que estou doente. Mas nunca o fiz. Sinto-me cansada: meu corpo é pesado, os olhos se recusam a abrir. O despertador tocou há tempo. Se não me levantar, dormirei novamente. Na Dinamarca, o inverno não é convidativo às seis da manhã. *Training*, reuniões, ensaios, espetáculos, preparar objetos e figurinos, empacotar, desempacotar, abrir *e-mails*, responder cartas, fazer planejamentos e planos de turnê, arquivar, limpar, ler, ser espectador, ensinar, dirigir, aprender textos, mover pilhas de papel de um lado a outro da mesa, escrever um livro: uma rotina cuja energia é disciplina, mas que precisa de forte motivação cotidiana. Os outros me esperam. Devemos estar todos. Se não faço o que deveria fazer hoje, amanhã será pior. Fecho novamente os olhos. Rostos queridos aparecem, escuto suas vozes. Coloco-me fora da cama. Também o calor de viagens ao Brasil, Egito, Cuba, Bali, Chile me ajudam a levantar. Uma vez que o dia começou, não há como pará-lo".

\*\*\*

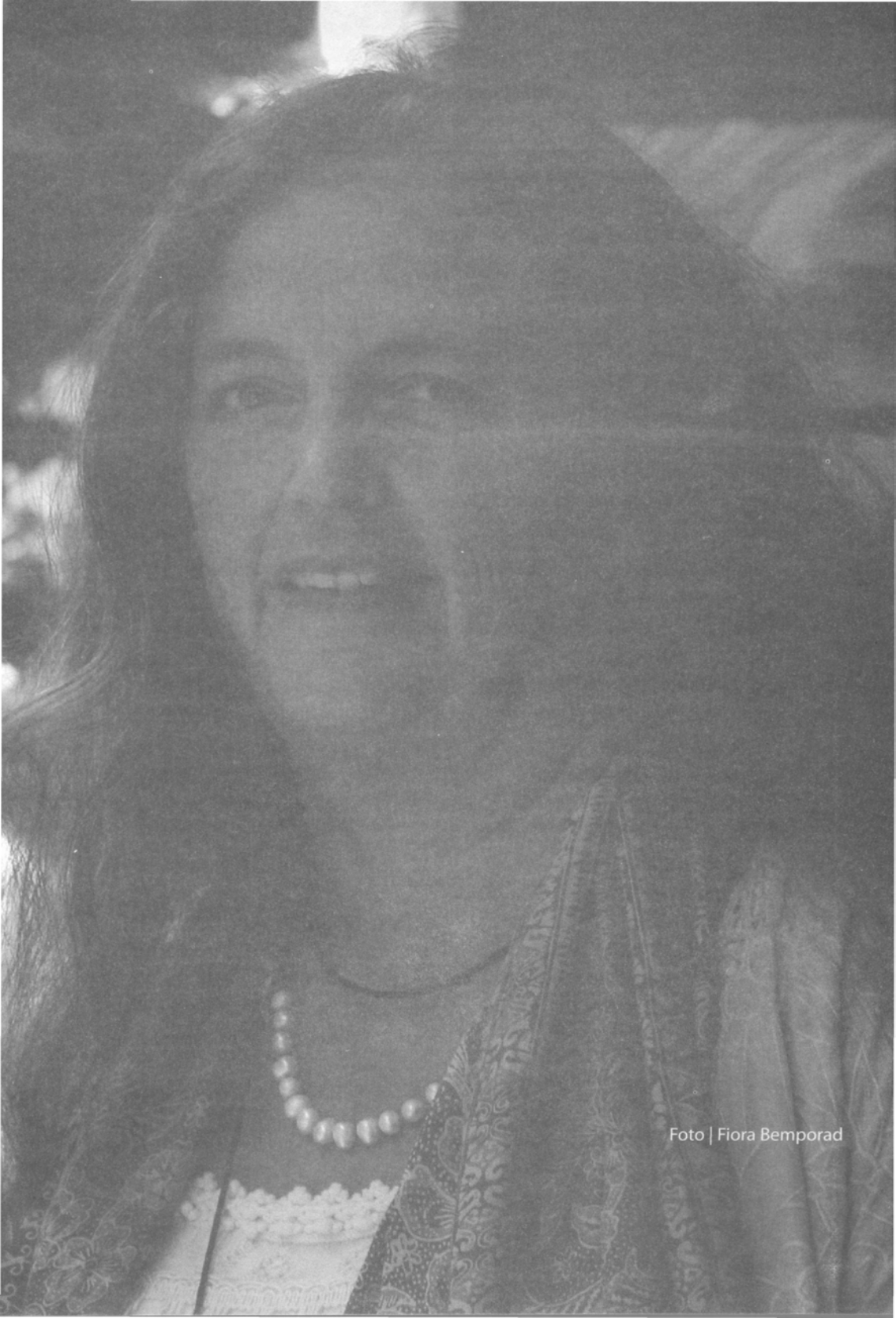
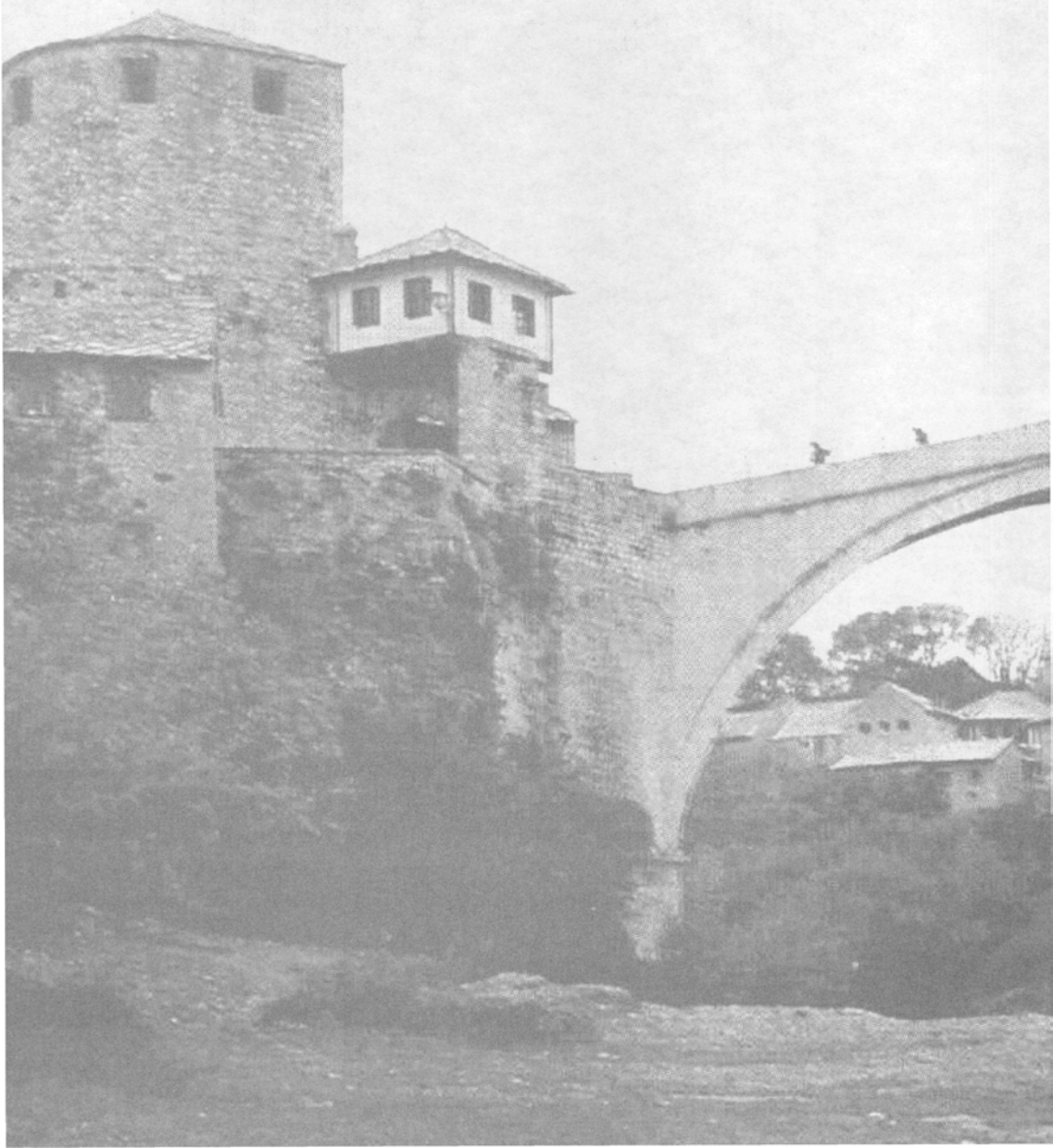
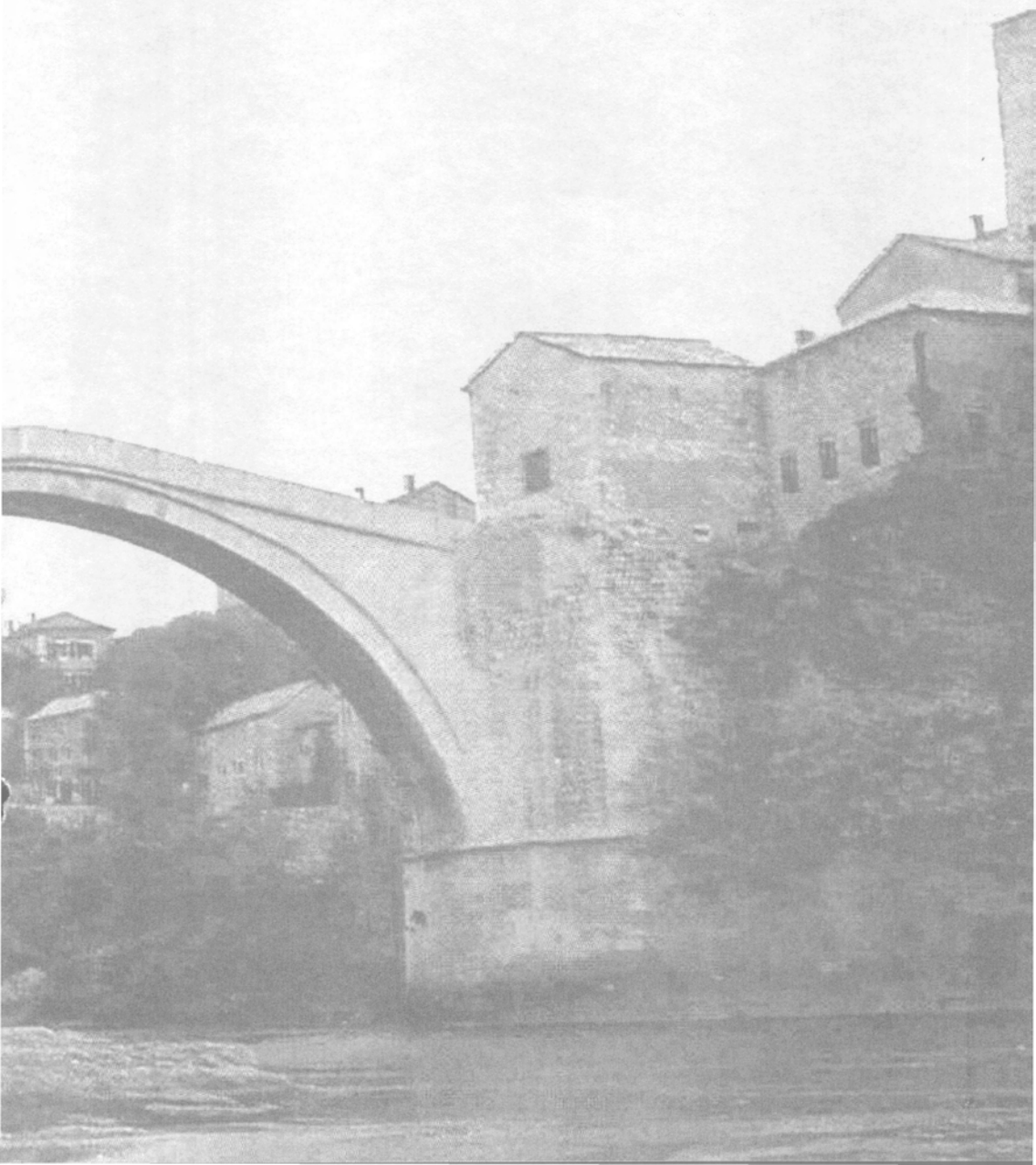


Foto | Fiora Bemporad

No mesmo dia em que terminei a primeira versão deste livro, li no jornal que, em 23 de julho de 2004, será reinaugurada a ponte de Mostar.



Quero retornar à Bósnia e atravessá-la. As dez flores brancas de Doña Música me esperam no outro lado do rio.





Impresso na Alpha Gráfica e Editora  
SIG/SUL - quadra 6 - lote 1.325  
Brasília - DF  
(61) 3344 2794 - 3341 2511